

في راهن المسرح العربي

د. نديم معلا

لعل الثقافة العربية - البصرية منها بخاصة - لم تعرف انحسارا وتراجعا كذاك الذي يشهده راهن المسرح العربي. وإذا كنا قد ميزنا الثقافة البصرية بوضعها بين معترضتين، فلأن هذه الأخيرة الأكثر يفاعا، وسط هيمنة سمعية تاريخية وعريقة، بدأها الشعر وأحكمت الرواية إغلاق دائرتها، أهو تراجع كوني - كما يقول بعضهم - أمام استباحة الصورة لكل شيء؟

قد ينطوي الادعاء بالتراجع المسرحي الكوني، على نزعة تبريرية، تقريرية يحلو للذين ينفون على رأس بعض المؤسسات المسرحية، أن يتشبثوا بها، دفاعا عن الذات، في حين أن الواقع مغاير تماما، فالمسارح في أوروبا وأمريكا وفي بلدان أخرى كثيرة كاليابان والصين والهند، مازالت تحيا ومازال الكتاب والممثلون والمخرجون، ينتظمون في نسق زمني تتصل وتتواصل حلقاته.

أما المسرح العربي، فهو غارق في حالة «إظلام كامل» ولا تقوى بقع الضوء على تبديده، لأنها أولا وأخيرا ليست أكثر من بقع، في هذا القطر أو ذاك، ولأنها تنبعث في حالات احتفالية أو موسمية (المهرجانات) ثم ما تلبث أن تركز إلى الموت، في انتظار انبعاث آخر.

الصورة ليست الوحيدة التي أقفرت بسببها المسارح وإن كانت - عبر

ينهض الخطاب المسرحي العربي -
هناك استثناءات لا يعتد بها - على اللغة.

وتبدو اللغة (نظاما وكلاما) في المسرح الغربي أداة ومحورا وغاية، والمتفرج العربي، في الطرف الآخر، تبعا لذلك مستمعا يتيكئ على ثقافة الأذن، أو بعبارة أدق على إرث تاريخي من هذه الثقافة، وهكذا ليس ثمة اختلاف كبير بين النثر والدراما، كلاهما، في مثل هذه الحالة، يعتمد على جملة إشارات لغوية. وعلى

الرغم من أن النص المسرحي يحمل بذور خلق جديدة وفي انتظاره حياة أخرى - العرض المسرحي - إلا أن الكاتب يتجاهل مثل هذه الحياة، أو أنه يجهلها فعلاً، ويستمر في دفع اللغة إلى أقصى مداها من حيث البلاغة أو المترادفات وكأنها - اللغة - الغاية أو نهاية المطاف. الحوار هو الحكم الفيصل بين الدراما والنثر - في هذا السياق - وهو الذي يرسم حدود التمايز، ومما لا شك فيه أن للكلام المنطوق دوره لكنه ليس الوحيد فثمة لغة أخرى، ذات بنية مولدة للإشارات، تخاطب العين كالإيماءة والحركة التي تصدر عن الممثل، إضافة إلى الأزياء أو الملابس التي تتحدث

(تشير) عن الانتماء الاجتماعي والقومي والجغرافي، لهذه الشخصية أو تلك. وكذلك الإضاءة والسينوغرافيا بجوانبها المتعددة، المتلقي في المسرح يلتقط عدة لغات، إذ جاز لنا أن نقول ذلك، والكلام إحدى هذه اللغات، وإذا عدنا إلى المسرح العربي فإننا نواجه بفقر اللغة البصرية وبالتالي، يصعب التعويل عليها لإنجاز مسرحية المسرح كما في حالة المسرح الأوروبي- والإفلات من سطوة التلفزيون، بواقعيته التي لا تقاوم وبقدرته على تقديم نفسه كمرجع أصيل وربما وحيد للواقع المباشر والحسي،

لحكم على نفسه بالنفي أو العيش خارج الحياة، إن موضوعات مثل التمرد والثورة والحكم بالتغيير وإدانة القمع والتطلع إلى الخلاص الجماعي والبحث عن العدالة... لم يكن القفز فوقها ممكناً. وإذا كانت البريختية، التي لم ينج من تأثيرها مسرحي عربي - إلا ما ندر - قد بسطت جناحيها على التجربة المسرحية العربية، فلأنها كانت الأكثر ملاءمة أو معقولة بجوانبها التعليمية والفكرية، حيث الواقع الفاسد ليس قدراً عصياً على التغيير، وحيث الوعي السياسي قابل للتشكيل، إضافة إلى التشخيص - كنقيض للمعاشية - الذي لم يكن جمالياً مستهجنًا إن لم يكن مقبولا تماما من المتفرج العربي. خلاصة القول إن فحص تلك المرحلة بموضوعاتها وبالرؤى التي حملتها، دون الأخذ بالشرط التاريخي بل والوجودي لها، بعين الاعتبار تجن وقراءة في غير سياقها. ولكن في الوقت نفسه لا يعفي المسرحيين الذين انتقلت إليهم «عدوى البريختية من الفهم المسطح، والتطبيق الألي لتجربة ربما احتاجت إلى إعادة إنتاج أو إعادة قراءة، في بعض جوانبها، ولعل تلك العقلانية في تجليها الملحمي، وفي تقنياتها التي تأسست على ما اصطلح عربيا على تسميته بالتغريب أو الإبعاد، لم تستقبل بسهولة لأن العاطفية، وهي سمة من سمات المتفرج العربي، تغلغت وتمكنت في الذات وجاءت الأفلام المليودرامية لتؤكد على هذا التغلغل.

لقد تحولت السياسة إلى نشيد جماعي - إذا صح هذا التعبير - يردده المسرحيون العرب من المحيط إلى الخليج وطفى هذا النشيد على النسيج الفني مخلا بتوازنه فكان في كثير من الأحيان خطاباً قوامه الإنشاء السياسي، الذي يقع في شرك

وربما للحياة اليومية برمتها. سحر المسرح يأتي من فرادته، من طاقته التي تمدنا بمفارقة محورية، كما يقول جوليان هيلتون، فهي تشحذ رؤيتنا للواقع وإدراكنا له، في الوقت الذي هو - المسرح - تعبير يتميز بالإيهام والافتعال والتصنع. الصورة المسرحية يجب أن تصدر من المسرح، ويجب إبرازها لإزاحة الركام الإنشائي - البلاغي ويجب إدخالها - ولو تدريجياً - البناء الثقافي العربي عبر إعادة النظر. بالجماليات، أو جماليات التلقي خاصة، حتى ينفرد المسرح ويتفرد، ليس فقط عن التلفزيون - باعتباره المنافس البصري - وإنما عن بقية الأجناس الفنية الأخرى.

وإذا تركنا التلفزيون - كمعوق من معوقات استمرار المسرح - جانبا فلعل ثمة معوقاً آخر جدير بأن يناقش وهو الموضوع.

يبدولي أن الموضوعات التي استهلكت المسرح العربي واستهلكها - سواء كانت سياسية أو اجتماعية، والتي كان لها ما يبررها في الستينات والسبعينات، حيث السياسة خبز يومي في الوطن العربي، والهم الاجتماعي ملتحم بها - أن لها أن تتغير إن لم تكن قد تغيرت فعلاً.

لم تكن السياسة في المسرح العربي أو الاجتماع أقنعة سقطت كما يرى البعض، لأنها لم تكن أقنعة بل وجوها حقيقية واقعا يصعب الافلات منه، تماما كما لم يستطع شكسبير الافلات من مسرحياته التاريخية حيث السلطة والصراع عليها، الموضوع المسيطر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى موليير الذي وجد نفسه وجها لوجه أمام الصعود الكاسح للبورجوازية.

ولو أن المسرح العربي تجاهل الموضوعات السياسية والاجتماعية،

الجزر أو الانكفاء الذي أشرنا إليه؟

بيد أن هناك سببا إضافيا يبدو لي مراوفا ومقنعا، بل إنه يغيب بين السطور وينزوي لينهض ثانية بشفافية عجيبة، ولعله كامن في نظرة المسرحيين أنفسهم إلى فنهم. تلك النظرة التي انطوت على ما يمكن تسميته بتخييل الواقع، ثم اختلاط المسرحي بالواقعي، والواقعي بالمسرحي. لقد اجتاحت المسرحيين العرب ضرب من المبالغة بدور المسرح في الحياة العربية، وبمكانته التي لا ينازعه عليها فن آخر، وكثر التنظير في أواخر الستينيات ومنتصف السبعينيات عن المسرح العربي، وقرن بعضهم بينه وبين الهوية الثقافية العربية، وتنادى بعض الذين احترفوا التنظير، إلى تأصيل المسرح، وإلى سيادة شكل محدد، يكون مضاهيا للشكل الأوروبي الأرسطوطاليسي، ودأب آخرون على التنقيب عن الظواهر المسرحية العربية، في حين ظلوا هم أنفسهم أسرى الشكل الأرسطوطاليسي في مبادئهم الكتابية! وهكذا كانت العواصف تهب من الجهات كلها والندوات والمؤتمرات لا تنفك تشغل الجميع. كان وهم المسرح وليس المسرح هو المحرك، وإلا ما تفسير هذه الحالة التي يعيشها المسرح العربي؟

تغيرت الظروف وخلخت التحولات البنى الاجتماعية، فما عدنا نتعرف على أنفسنا، هذا صحيح ولكن الظروف والمتغيرات عصفت بشعوب وبلدان كثيرة وفي مراحل تاريخية مختلفة، ومع ذلك لم نر مسارحها آيلة إلى الاندثار والزوال كالمسرح العربي. ربما أن تخييل الواقع أفضى إلى حلم زاه، فكانت الصدمة قوية إلى درجة، أنها أيقظت الجميع ووضعتهم وجها لوجه أمام الواقع لو أن الواقع كان

السياسي دون أن يدرك أصحابه أن الثقافي (الجمالي) أعمق وأبلغ وأكثر ديمومة، وإن كان بطيء الإيقاع. إنني أميل إلى مراهة الثقافي بالجمالي - في هذا السياق تحديدا - لأنه النقيض الذي يجلو نقيضه (السياسي).

والسؤال الآن: هل غروب القلق السياسي والمسرح الذي كان ينوء تحت ثقله، يعني أن قطيعة لا رجعة عنها، حدثت بينهما؟

ربما كان على المسرح، لكي يتمثل العلاقة ويقبلها على وجوهها، أن يتخفف من حمولته التي تنضح مباشرة وغلواء، وأن يجد في البحث عن الإنساني، دون أن يغيب هذا الأخير نكهة المحلي، بما فيه من تلوينات سياسية، تضبط ضمن بنية فنية رئيسية، إنه لمن اللافت للانتباه حقا أن البشرية وهي تدخل الألف الثالثة، تزداد وحشية! الحروب الأهلية والاقتصادية وأنهار الدماء التي تهاونها وهناك السيد المستبد الذي يمسك بصولجانه القوة، يحكم قبضته على العالم كله. والفرد - الإنسان يجري خلف المال، ويقف على أنقاض العلاقات الإنسانية، كأن ذلك التراث الحضاري العريق الذي أنتجته الإنسانية، لم يكن سوى تراكم نظري لا قيمة له!

الموضوعات الإنسانية، في هذا الزمان، هي ما يليق بالمسرح بعامة والمسرح العربي بخاصة، فقد آن لخشبة المسرح أن تهدأ، وللتأمل فيما جرى ويجري، أن يزيح الضجة، ليكشف ما تحت السطح، فيذهب الزبد جفاء، ويبقى الأساس، الجوهر.

أليست الموضوعات التي ظل المسرح العربي سنوات طويلة يدور في حلقتها المفرغة، سببا آخر من أسباب الانحسار أو

الفرقة هذه غير حكومية، إلا أنها في وضع أفضل بكثير من عشرات الفرق الحكومية ومسألة التمويل ربما حلت من خلال رصيد النجاح المتنامي، والثقة التي أوجدها هذا النجاح، بحيث إن جهات كثيرة تقبل على المساهمة في الإنتاج.

ويضاف إلى ما تقدم من معوقات أمام المسرح العربي ما يمكن أن ندعوه بغياب المثال.

إن الشباب اليوم يفتح عينيه على فن هجين لا تعرف له هوية أو ملامح محددة، الترجمة العشوائية والاقتباس الذي يخفي الأصل ويستتر عليه، والتجريب الذي يقطع الوشائج كلها مع الواقع بحجة العولمة و«العالم قرية صغيرة» كل ذلك يتفاقم مع اتساع الهوة بين الأجيال، وانتفاء التواصل بينها.

يستحيل التجديد إن لم ينهض على القديم، ويستحيل بالقدرة نفسه، إنجاز الجديد إن لم يكن قد اخترق القديم، والمثال الذي يرفع إلى المسرحيون الشباب شبه غائب إن لم يكن غائبا فعلا. وفي مثل هذه الحالة التي يغيب فيها المثال القومي أو الوطني أو المحلي، سمه ما شئت، يلتقط العائم أو المتداول إعلاميا ويأخذ مكان المثال الغائب. «المسرح الراقص» «مسرح الجسد» نوعان من العروض المسرحية، التي طفت على السطح، فاندفع بعض المسرحيين الشباب، في محاكاة تغلب عليها السطحية والسذاجة. فكانت النتيجة عروضاً يصعب تمييز الابداعي فيها عن الإباحي!

كواقع حياتي واجتماعي يجب أن تتوضع على أسس وقواعد متعارف عليها، فإن المسرح كذلك يجب أن يكون العرض المسرحي مفهوما لكي يتم التلقي. ولكي يكون مفهوما. ليس بالمعنى

واقعا، ولو أن المثال لم يحتل مكانه، ولو أن البناء لم يكن هشا، لما كان هذا الراهن. يخامرني إحساس، يشبه اليقين، بأن تخيل الواقع كان وما يزال سبب هزائنا السياسية والاجتماعية والعسكرية.

هل تتحول المؤسسات المسرحية - مع الإقرار بمسؤوليتها الحقيقية - إلى مشاجب تعلق عليها خيبات الأمل والاحباطات والمعوقات؟

إن ضخ الحياة في هذه المؤسسات، مسؤولية المسرحيين، ولا بد من محاولة تشكيل رأي عام مسرحي قادر على تفعيلها ضمن المتاح والواقع، حتى لا تتكرر الأوهام وغلوؤها.

وإثارة مسائل إجرائية كتلك، قد تنزل الرومانسيين المسرحيين، من الأبراج النظرية أو الجمالية البحتة، إلى الواقع اليومي، لأن الأمور الإجرائية لا تستحق مجرد النقاش. بيد أن المؤسف في عالمنا العربي هو ذلك الانفصال بين الفن والفضاء العملي الذي يتحرك فيه، وهذا ما يفسر - إلى حد بعيد - العروض التي تتألق فجأة ثم تهوي فجأة ويتلاشى كل شيء. الطفرة هي المشكلة لأنها كفقاعة الصابون ولأنها - وهذا هو الأهم - لم تتأسس على دراسة أو إجراء عملي.

ما الفرق بين العرض المسرحي ونظيره في الحياة اليومية؟

أليس الإجراء المدروس والإعداد أو التهيئة المسبقة، وبالتالي امتلاك التصور المخطط له، ناهيك عن فروق أخرى إضافية، ليس مجالها هنا، ما يميز بينهما؟ كيف تستمر فرقة الفاضل الجعايبي وجليلة بكار في تونس على مدى ربع قرن، وسط خضم من الاشتباك الاجتماعي والسياسي والجمالي، إن لم تقف على أرضية مدروسة؟

الفرجة، والإمعان في نخبويته وذهنيته وتغريبه (ليس بالمعنى البريختي) أو تكريس شعبويته تحت يافطة الفن الشعبي.

أخيرا تبدو العمارة المسرحية أو المكان المسرحي في المسرح العربي، وكأنها لا تعني شيئا، فلم تثر مثل هذه المسألة في العقود الثلاثة الأخيرة، على الأقل، على الرغم من أهميتها وتأثيرها في العرض المسرحي والمتفرج، وارتباطها ارتباطا حقيقيا بالارسل والتلقي. ولعل من يدقق في العروض المسرحية العربية، يجد أن العلبة الايطالية انتقدت عربيا، ولكن الانتقاد لم يتحول أو لم يترجم إلى بديل عملي.

وإذا استثنينا بعض المحاولات المحدودة (وهي محاولات مغربية وتونسية: الطيب الصديقي، محمد ادريس، بعض عروض فرقة المسرح الجديد، بعض عروض فرقة المسرح التجريبي السورية في بداية الثمانينات) فإن المسرح العربي ظل محافظا على العمار التقليدية وتمسكا به.

إن اقتراح تصور جديد أو لنقل غير تقليدي للمساحتين (الخشبة والصالة) سواء بإلغاء الحاجز بينهما ووضعهما على مستوى واحد، الأمر الذي يوقظ فعالية المتفرج ويجعله مشاركا حقيقيا في العرض المسرحي، أو بالإبقاء على الخشبة ولكن مدها على شكل لسان خشبي أو ممر يخرق الصالة - ونقل مركز الثقل - الخشبة الأساسية - بعد توزيعه - إلى الممرات أو الخشبات الصغيرة داخل الصالة نفسها، أو بتبادل الأمكنة بين المتفرجين والممثلين، نقول إن مثل هذا التصور غير التقليدي، والذي يتم على المستوى البصري للعرض، يمكن أن

القواعد بالضبط - يجب أن تكون إشاراته أو علاماته مفهومة، وإلا فلن تحدث الاستجابة. والعلامات أو الإشارات في نهاية المطاف معطى ثقافي - اجتماعي - تاريخي والإخلال بأنساقها يعني انقطاع التواصل.

وانقطاع التواصل أو عدم تحقق الاستجابة - بعيدا عن ضيق مساحة النخبة - هو ما يسم تلك العروض (المسرح الراقص مسرح الجسد).

ومأساة المسرحيين الشباب أنهم - في غياب المثال - لا يجدون أمامهم سوى نوع أو نمط واحد من المسرح، وهو الذي يتكئ على أي كلام وأي فعل محيلا الواقع - بكل ما ينطوي عليه من جدية وخطورة - إلى نكتة سمة.

من هنا تنبع أهمية تضافر الجهود الفردية والجماعية على حد سواء، لخلق خطاب مسرحي، يفتح نافذته على العالم، بعيدا عن الانغلاق، لكنه لا يسمح للرياح بأن تجرف هويته في تجلياتها كافة. والخطاب المسرحي الرائج، وهو عمليا

ما بقي في المسرح - بما يقدمه من مشهيات غايتها الغرائز (هذا لا يمنعه من اصطياذ العائم على سطح الحياة اليومية وتفرغه من محتواه) وإن كان يقف في الجهة المقابلة لذلك الذي يلبس لبوس الحداثة (التجريب العشوائي) إلا أنه يتقاطع معه. كلاهما متطرف، وكلاهما يقع خارج أي مشروع حقيقي للنهوض بالمسرح، الأول يمتطي موجة السائد والآخر يتعالى عليه.

هل من مسرح ينوس بينهما؟ أعتقد أن مثل هذا المسرح مناسب بل وربما مقبول في الوقت الراهن. ولكن بعيدا عن التوفيق أو التلفيق بعبارة أخرى ليس مطلوبا تجريد المسرح، وهو فن

لأن إغفال جانب يعني أن كلية الإدراك والتلقي التي يتميز بها الفن المسرحي، قد انهارت.

إن احتفاظ المسرح بوجهه المستقل، ومن ثم تطوير خطابه انطلاقاً من الأرضية الثقافية التي نهض وينهض عليها، ومراعاة خصوصية تلك الثقافة، قد يكون أكثر الحلول نجاعة. وسوف تظل الحلول الوافدة خارجة على السياق مهما بدت عصرية ومبهرة، وأيا كانت الغواية التي تتلظى وراءها.

يعمق فريدة الفن المسرحي، وكما أن عملية التلقي والإدراك في الفن المسرحي، تختلف عن نظيرتها في اللغة، كأداة تواصل كلغة أو نسق، حيث العمل الفني (العرض المسرحي) يدرك ككل أي تدرك أجزأؤه متزامنة، كذلك ينبغي أن تعامل المعوقات التي تقف حائلاً أمام إعادة الحياة إلى المسرح العربي. كل شيء، في هذا المسرح، قابل للتجديد من الكتابة إلى الممثل والإضاءة والملابس والأزياء والفضاء (السينوغرافيا بعامة) والإخراج



مقومات الفرجة المسرحية في

«رسالة الغفران»

لأبي العلاء المعري

يتكون النص المسرحي من قسمين متميزين ولكن لا يمكن الفصل بينهما، هذان القسمان هما الحوار والارشادات المسرحية. ويكمن الفرق الاساسي بين الحوار والارشادات المسرحية في السؤال الآتي: من يتكلم؟ ففي الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، وأما في الارشادات المسرحية، فالكاتب هو الذي:

أ- يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان حديثها وزمانه وخطابها الخاص بها.

ب- يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيدا عن كل خطاب. (١)

وإذا عدنا إلى «رسالة الغفران» (٢) لأبي العلاء المعري وجدناها تحتوي على نص الحوار ونص الإرشادات المسرحية، خصوصا في جزئها الأول الذي ينهيه المعري بقوله: «وقد أطلت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة» (الرسالة ص - ١٨٣) ١.

الدكتور: يونس لوليدي /
المغرب
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما من شك في أن المعري قد أدرك أن خياله الواسع وبلاغته وبيانه ما كانوا ليسعفوه في الإتيان بمثل هذه الصور الدقيقة والبليغة والمحملة بأحداث ووقائع ما زالت في حكم الغيب، لذلك أثر أن يعتمد القرآن في مجموعة من حوارات شخصياته تقوية وتزكية لهذه الحوارات، ورغبة في إعطائها مصداقية ونفحة واقعية.

ب - الحديث النبوي الشريف: يجري المعري أيضا على ألسنة بعض شخصياته أحاديث نبوية شريفة، كقوله صلى الله عليه وسلم: «من تعزى بعزاء الجاهلية فليس منا»، وقوله عليه السلام: «إن الله يحب معالي الأمور ويكره سفاسفها»، بل إن المعري يوظف في حوارات شخصياته أحاديث قدسية مثل: «أعدت لعبادي المؤمنين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر» ولا يخفى على أحد مافي الأحاديث النبوية من جميل لفظ وحلاوة إيقاع وعمق دلالة.

ج - الشعر: يوظف المعري في حوارات شخصياته عددا هائلا من الأشعار جاهلية وإسلامية، أشعار مشهورة وأخرى مغمورة قد لا يعرفها إلا النخلة ومن يبحث فيها عن الشواهد، أشعار الإنس وأشعار الجن أشعار مصحوبة في كثير من الأحيان بتساؤلات وتعليقات وقراءات مختلفة وتأويلات، أشعار لزهير بن أبي سلمى، وامرئ القيس، وعنتربن شداد والناطقة الذبياني ولبيد بن ربيعة والمخبل السعدي وحسان بن ثابت وتميم بن أبي الحطيئة وبشار بن برد وغيرهم كثير.

وبذلك جاء المعري في رسالته قويا وغنيا، عميق الدلالة، يعكس حالات نفسية وأوضاعا فكرية واجتماعية ومساجلات علمية ومرجعيات دينية وتاريخية.

يتميز الحوار في «رسالة الغفران» بمجموعة من الخصائص، من أبرزها:

١ - هو حوار غني حيث يقوم على تراث ديني وأدبي ضخم، يوظفه أحسن توظيف ويستمد منه سلاسته أحيانا وصعوبته ووحشى الفاظه أحيانا أخرى. وهكذا يستمد هذا الحوار ثراه من:

أ - القرآن الكريم، حيث أجرى المعري على لسان بطله ابن القارح ومجموعة من شخصياته الأخرى عددا هائلا من الآيات القرآنية. فقد عاد في حواراته إلى القرآن الكريم أكثر من أربعين مرة يستلهم صوره الرائعة وتعبيره المعجزة وعباراته الساحرة. ويمكن على العموم أن نقسم الآيات التي وظفها المعري في حوارات شخصياته إلى ثلاثة أنواع هي:

* نوع يرصد يوم القيامة وما فيه من أهوال وحساب وعقاب، كقوله تعالى: «يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد» (الحج، الآية 2).

* ونوع - وهو السائد - يرصد الجنة ونعيمها ولذاتها وما أعد فيها للمؤمنين، كقوله تعالى: «إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكارا عربا أترابا، لأصحاب اليمين» (الواقعة 35 - 36)، أو كقوله تعالى: «يتنازعون فيها كأسا لا لغو فيها ولا تأثيم» (الطور، الآية 23).

* ونوع يرصد الجحيم وما فيه من أنواع العذاب كقوله تعالى: «ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله، قالوا إن الله حرمها على الكافرين» (الأعراف، الآية 50).

2- يتميز حوار المعري في رسالته بالحضور القوي للحوار الداخلي أو المونولوج. المونولوج هو: «كلام تنطقه شخصية بمفردها أو تعتقد أنها وحدها أو شخصية يسمعوها الآخرون، لكنها لا تخشى أن يسمعوها». (3).

وما يميز المونولوج عادة هو غياب التبادل الكلامي والطول، والانسلاخ عن الصراع وعن ما يدور بين الشخصيات من كلام، ولعل ما يعاب على المونولوج هو ما قد يثيره أولا من ملل في نفوس المشاهدين، وثانيا ابتعاده عن الواقعية، إذ ليس من الضروري أن يحدث الإنسان نفسه وأن يفصح عن مشاعره وأفكاره بصوت مرتفع.

والمثير للانتباه هو أن المعري لا يجري الحوار الداخلي إلا على لسان ابن القارح.

وإذا نظرنا عموما إلى مجموع الحوارات الداخلية لابن القارح وجدناها تعكس ثلاث حالات:

* الحالة الأولى: الفضول وحب المعرفة كما في قوله: «وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين منيفين فيقول في نفسه: لأبلغن هذين القصرين فأسأل لمن هما». (الرسالة ص 46).

* الحالة الثانية: التعجب والاندھاش وهي الحالة السائدة، كما في قوله: «فيعجب من ذلك ويقول: هذان ماتا في الجاهلية، ولكن رحمة ربنا وسعت كل شيء». (الرسالة - ص 46).

* الحالة الثالثة: الهلع والخوف كما في قوله: «ويذهب مهرولا في الجنة ويقول لنفسه: كيف يركن إلى حية شرفها السم ولها بالفتكة هم» (الرسالة ص- 178).

3- يتميز حوار المعري في رسالته بأنه يقوم بمختلف الوظائف التي يقوم بها عادة الحوار الدرامي. هذه الوظائف هي:

أ- التعريف بالشخصيات: بحيث يكشف الحوار الدرامي للمتلقى عن الشخصيات ويعرفه بها. ولا بد أن يكون هذا الحوار نتيجة للأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد المادي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي ولا ينبغي أن يكشف الحوار عن هذه الأبعاد فقط، وإنما يجب أن يبرز أيضا المبررات والدوافع الكامنة وراء أعمال وسلوكات الشخصيات. (4).

وهكذا تتوالى الحوارات في «رسالة الغفران» التي تعرف فيها الشخصيات بنفسها أو يعرف بها الآخرون، كقول الأعشى وهو يعرف بنفسه: «وقد كنت أؤمن بالله وبالحساب وأصدق بالبعث وأنا في الجاهلية الجهراء». (الرسالة ص 45).

أو كقول زهير بن أبي سلمى وهو يعرف بنفسه: «كانت نفسي من الباطل نفورا، فصادت ملكا عفورا، وكنت مؤمنا بالله العظيم» (الرسالة، ص 46).

أو كقول النابغة الذبياني وهو يعرف بنفسه: «إني كنت مقرا بالله، وحجبت البيت (.....) ولم أدرك النبي ص ا» (الرسالة، ص 60).

ب- التعبير عن الأفكار: إن دور الحوار الدرامي كدور الكلمة في الحياة «فالكلمة تصلح لكل واحد منا من أجل أن يعبر عن نفسه ومن أجل أن نوصل إلى الآخر ما يسجله ذكاؤنا. إن الكلمة تعبر مباشرة وبكل وضوح عن آرائنا وتعبر بطريقة غير مباشرة عن أحاسيسنا ومشاعرنا» (5).

هكذا فالمؤلف مطالب عادة بنقل أفكاره بكل وضوح إلى المشاهد كما أنه مطالب بالكشف عن أفكار شخصياته ويكشف المعري في رسالته عن بعض أفكاره ومواقفه من خلال حوار شخصياته،

تجني الثمر يابسا ف عليك شغلك أيها
السليم». (الرسالة، ص 150). ومعنى ذلك
أن الذي سيتقمص دور علقمة لابد وأن
تظهر عليه ملامح العبوس والقنوط
والتجهم، كيف لا وهو مقيم في دار
الجحيم.

وهكذا يخلق حوار المعري المواقف
ويلون الحالات النفسية للشخصيات،
ويخلق بينها توافقا وتناغما أحيانا
ومواجهة واصطداما أحيانا أخرى،
ويسير بالصراع إلى ذروته، ويكشف عن
أفكار المؤلف وشخصياته، لذلك فهو حوار
درامي بامتياز.

II. الإرشادات المسرحية:

لابد من الإشارة إلى أن الإرشادات
المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية،
فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية،
حيث تمارس وظيفة العرض، ولذلك فنحن
عندما نبحث عن هذه الإرشادات في
«رسالة الغفران» فإننا نبحث عن مشروع
العرض المسرحي فيها، ونبحث عن مدى
تحقق مقومات الفرجة فيها.

I. الفضاء الدرامي: l'Espace Dramatique

الفضاء المسرحي حقيقة جد معقدة لأنه
يحتوي على:
أ- مكان مادي محسوس، وهو مكان
وجود الممثلين في علاقتهم مع الجمهور.
ب- مجموع مجرد هو مجموع
العلاقات الواقعية أو الافتراضية للعرض.
ومعنى ذلك أن الفضاء المسرحي حي
مملوء بعناصر متنوعة هي:
- جسد الممثل.

كقوله: «ويمر بأبيات ليس لها سموق
أبيات الجنة، فيسأل عنها، فيقال: هذه جنة
الرجز» (الرسالة، ص 180). وبذلك يكشف
المعري عن موقفه من الرجز فهم لا
يستحقون أن يدركوا مرتبة الشعراء
ومنزلتهم لافي الدنيا ولا في الآخرة.

ويكشف المعري أيضا عن موقفه من
الصدق وغيبابه في علاقاتنا والكذب
وتحكمه في حياتنا حيث يقول على لسان
آدم عليه السلام: «كذبتكم على خالقكم
وربكم، ثم على آدم نبيكم، ثم على حواء
أمكم، وكذب بعضكم على بعض، ومآلكم
في ذلك إلى الأرض». (الرسالة، ص 172).

ج- المساعدة على الإخراج: إن الحوار
الدرامي الجيد هو الذي يحتوي على
مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على فهم
دوره وتعتمد الدراما في إخراجها - على
بالإضافة إلى الإرشادات المسرحية - على
الحوار، حيث إن الصورة التي تنطبع في
ذهن المخرج تتكون في الغالب من الظلال
التي أعطتها كلمات الحوار للمواقف،
بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج
الحالة النفسية للشخصية والإيقاعات
الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث. (6)
وبعودتنا إلى «رسالة الغفران» نجد

المعري يعطي معلومات عن بعض المواقف
والشخصيات انطلاقا من حوار
الشخصيات نفسها. وما من شك في أن
هذه المعلومات ستفيد كل من سيفكر في
إخراج هذا العمل على خشبة المسرح. من
ذلك قوله على لسان ابن القارح: «يا أبا
هدرش مالي أراك أشيب وأهل الجنة
شباب؟». (الرسالة، ص 122). ومعنى ذلك
أن الذي سيتقمص دور الجني «أباهدرش»
لابد أن تظهر عليه علامات الشيخوخة.

ومن ذلك قوله على لسان علقمة ابن
عبيدة: «إنك لتستضحك عابسا وتريد أن

- عناصر الديكور.

-الإكسسوارات. (7)

ويمكن على العموم التمييز بين عدة أنواع من الفضاء هي الفضاء الركحي، والفضاء السينوغرافي وفضاء اللعب أو الفضاء الحركي والفضاء النصي وأخيرا الفضاء الدرامي الذي يتحدث عنه النص، إنه فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال. (8).

ويعارض الفضاء الدرامي إلى حد ما الفضاء الركحي، فإذا كان هذا الأخير يتحقق بواسطة المخرج، فإن الفضاء الدرامي لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو المشاهد، وذلك من أجل تحديد إطار لتطوير الأحداث والشخصيات، ويتشكل الفضاء الدرامي عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية، هذه الصورة التي تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقاتها ببعضها في إطار الحدث، ومعنى ذلك أن كل قارئ أو مشاهد يمكنه أن يكون صورته الخاصة والذاتية عن الفضاء الدرامي، وإذا عدنا إلى «رسالة الغفران» نحدد فضاءاتها الدرامية، وجدنا الفضاءات الآتية:

✽ الفضاء الدرامي الأول: فضاء الجنة يحده المعري بقوله: «فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل إن شاء الله بذلك الثناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط ليست في الأعين كذات أنواط، والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وعود (...).

وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدّها في كل أوان من شرب منها النعبة فلا موت، قد آمن هنالك الفوت وسعد من اللبن متخرفات لا تغير بأن تطول الأوقات

وجعافر الرحيق المختوم». (الرسالة، ص 26).

ورغم أن وصف هذا الفضاء يمكنه أن ينطبق على باقي الجنة إلا أنه يبدو مرتبطا بشخص ابن القارح أكثر من ارتباطه بأي شخص آخر لأن المعري يقول: «غرس لمولاي الشيخ الجليل «أي له وليس لسواه ويخبرنا هذا الفضاء الدرامي بما ينعم به ابن القارح من لذات الجنة، وبما يرفل فيه من نعيمها، وكلما سنحت الفرصة إلا وزاد المعري في بلورة هذا الفضاء الدرامي وإضفاء مزيد من الدقة والوصف عليه، كقوله: «فأما الأنهار الخمرية، فتلعب أسماك هي على صور السمك بحرية ونهرية، وما يسكن منه في العيون النبعية، ويظفر بضروب النبت المرعية إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجواهر المقابلة بالنور الباهر». (الرسالة، ص 39).

✽ الفضاء الدرامي الثاني: هو جنة العفاريث، حيث يقول: «فيركب بعض دواب الجنة ويسير فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الدنيا، وأبن الجنة ولا عليها النور الشعشعاني، وهي ذات ادحال وغماليل، فيقول لبعض الملائكة: ما هذه يا عبدالله؟، فيقول: هذه جنة العفاريث الذين آمنوا بمحمد صلى الله عليه وسلم». (الرسالة، 120). إذن هي جنة ليست كجنة البشر، ليست فيها إلا فتحات وأودية طويلة لانور ولا جلال ولا إشراق يعمها، الفرق بينها وبين جنة البشر كالفرق أصلا بين الجن والبشر.

✽ الفضاء الدرامي الثالث: هو أقصى الجنة أو لنقل تلك المنطقة الفاصلة بين الجنة والنار. فضاء يرضى فيه المرء بالحقير المهين، بعيدا عن نور الجنة ونعيمها وقريبا من النار وعذابها. هو فضاء خصص لمن كان مثل الخطيئة، لم

يصله إلا بعد شدة وأذى وشفاعة من قريش. ويحدد المعرى هذا الفضاء بقوله: «فإذا هو ببيت في أقصى الجنة كأنه حفيش أمة راعية، وفيه رجل ليس عليه نور سكان الجنة، وعنده شجرة قمیئة، ثمرها ليس بزك». (الرسالة، ص 137).

✽ الفضاء الدرامي الرابع: هو فضاء الجحيم، نطل عليه مع الخنساء وهي تنظر إلى أخيها صخر وهو كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه، وتتجلى معالمة أوضح مع إبليس وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية. إنه فضاء العذاب والحرمان.

✽ الفضاء الدرامي الخامس: وهو الجنة التي عاد إليها ابن القارح بعد أن مل حديث أهل النار ونكتشف هذه المرة أيضاً فضائين جديدين صغيرين داخل فضاء الجنة أولهما: «روضة مؤنقة فيها حيات يلعبن ويتماقلن، يتخاففن ويتثاقلن». (الرسالة، 172). وثانيهما: «بيوت ليس لها سموق أبيات الجنة فيسأل عنها، فيقال: هذه جنة الرجز». (الرسالة، ص 180). ومعنى ذلك أن الرجز حتى وإن كانوا من أهل الجنة، فإنهم لن يبلغوا من النعيم ما بلغه الشعراء.

وكما سنرى فإن كل فضاء من هذه الفضاءات الدرامية يزخر بمجموعة من الديكورات تؤنثته، وتخلق علاقة بينه وبين الشخصيات، وتعطي للقارئ فكرة أكثر دقة عنه.

2. الديكور: Le Decor

الديكور الجيد هو الذي يخدم أولاً حركية المسرحية، فقد يتمتع بعدة مزايا كأن يكون مريحاً للعين ومتناسقاً وكأن

يرسم بدقة الجو العام للمسرحية، لكن كل هذه المزايا تبقى ناقصة إذا كان هذا الديكور يعرقل إيقاع العرض، وإذا كان الديكور هو مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي، فإن المخرج الفرنسي GASTON BATY (غاستون باتي) يرى مع ذلك أن وظيفة الديكور ليست هي فقط تحديد مكان اللعب، أو عرض صور جميلة، وإنما هو أيضاً ممثل مساعد للممثلين الآخرين. إذ يجعلهم في الوسط الذي يلائهم وبذلك يسهل علينا الوصول إلى حياتهم الداخلية. (9).

ويعير الجمهور اهتماماً كبيراً للديكور الذي يأخذ مباشرة قيمة جمالية، ويأخذ دلالة على الخصوص. ثم يبدأ الجمهور بتأويل هذا الديكور وربطه بلغة الشخصيات. وبمجرد أن تبدأ الشخصيات بالحديث يحس الجمهور بالاطمئنان إذا كان هناك تناغم وتناسق بين الديكور ولغة الشخصيات، ويحس بالهشاشة والاستغراب إذا كان هناك تناقض بين ما يسمع وما يرى. (10).

وتتنوع الديكورات في «رسالة الغفران» بتنوع الفضاءات الدرامية. وتتم أغلب هذه الديكورات عن ما ينعم به أهل الجنة من ملذات وخيرات مما لم تره عين. وكل الديكورات الموجودة في الرسالة تؤثث فضاء الجنة، أما فضاء الجحيم فلا حديث فيه عن الديكور. وهكذا نجد الديكورات الآتية:

✽ الديكور الأول: يتجلى في قوله: «وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين منيفين». (الرسالة، ص 46). وهذان القصران هما لزهر بن أبي سلمى ولعبيد بن الأبرص، وهما من اللؤلؤ.

✽ الديكور الثاني: ويتجلى في قوله: «ويمضي في نزّهته تلك بشبابين

كل الأشراء». (الرسالة، ص 182). إنها أبهى وأجمل صورة يرسمها المعري للحالة التي ترك عليها ابن القارح في الجنة قبل أن ينهي هذا الفصل من رسالته المخصص للغفران. صورة أرادها أن تعلق بذهن القارئ فيمضي النفس بها ويسعى إليها.

ويوحي تغير الديكورات هذا وتنوعه بثرأ الفضاءات الدرامية، كما أنه يوحي بتغيير الأزمنة والأمكنة وتعاقب الأحداث والشخصيات.

3. التوابع المسرحية

(الإكسسوارات): Les Accessoires؛

إنها أشياء ركحية (خارج الملابس والديكور) يستعملها الممثلون خلال المسرحية. وتكتسب التوابع دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على الركح ومدى قربها من عناصر ركحية أخرى أو بعدها عنها، وكذلك من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها. وقد تقتصر أحيانا وظيفة التوابع على مساعدتنا في اكتشاف المكان الذي توجد فيه كما أنه يمكن في بعض الأحيان اختزال تغيير الديكور في تغيير التوابع فقط.

وللتوابع المسرحية علاقة ضيقة بالنص، لذلك يجب أن لا نعتقد أن دورها يقف عند التزيين أو عند تنظيم الفضاء الركحي وإظهار عمقه. ففي كثير من الأحيان تصبح هذه التوابع نفسها دلالة وتقول ما لا يقوله النص، بل يمكنها أن تلعب دورا أساسيا إذا ما قام الحوار عليها أو وفقا لها ولذلك يمكن الحديث عن علاقات ضيقة بإمكانها أن تجمع وتوحد بين التوابع والنص، بين الأشياء

يتحدثان، كل واحد منهما على باب قصر من در». (الرسالة، ص 60). وهذان القصران للنابغتين: نابغة بني جعدة ونابغة بني ذبيان.

* الديكور الثالث: ويتجلى في قوله: «يتمشون قليلا فإذا هم بأبيات ثلاثة ليس في الجنة نظيرها بهاء وحسنا». (الرسالة، ص 104).

وهذه البيوت هي للبيد ابن ربيعة، وهي في الأصل أبيات شعر قالها في حياته وصيرها اللطيف الخبير أبياتا في الجنة يسكنها لبيد وينعم فيها نعيم المخلد.

* الديكور الرابع: ويتجلى في قوله: «فيمثل بين يديه ما شاء الله من البيوت فيها أحجار من جواهر الجنة» (الرسالة، ص 5)، ويتم في هذه البيوت طحن القمح وإعداد الطعام والتهيء للمأدبة التي سيدعو لها ابن القارح كل شعراء الإسلام والشعراء المخضرمين ومختلف العلماء والأدباء.

* الديكور الخامس: ويتجلى في قوله: «فينصرف إلى قصره المشيد». (الرسالة، ص 164)، والحديث هنا عن قصر ابن القارح.

* الديكور السادس: ويتجلى في قوله: «فيتخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجنان».

(الرسالة: ص 179). وقد جاء المعري بهذا الديكور ليخلق لحظة خلوة بين ابن القارح وبين جارية له. لحظة يمضيانها بين كثنان المسك والعنبر.

* الديكور السابع: ويتجلى في قوله: «ويتكىء على مفرش من السندس، ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة. وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون الباريء فيه حلقا من الذهب تطيف به من

التوابع «مادة تشكيلية» تفرض علينا أن ننظر إليها نظرة جمالية كما أنها تعطينا معلومات من العالم المتخيل.

4. الأزياء: Les Costumes:

لقد احتلت الأزياء مكانة مهمة ومتنوعة في الإخراج المعاصر وتعددت وظائفها واندمجت داخل مجموع العمل المتعلق بالدلالات الركحية. فالزي المسرحي يعطي عادة معلومات عن الشخصية تتعلق بالسن والجنس والمهنة والانتماء الاجتماعي. ولابد لعين المتفرج أن تشاهد وتحس بكل ما ألقى على الزي المسرحي - كحامل لعلامات - من حدث ومزاج وموقف وجو.

ولعل الصعوبة تكمن في جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبضع دقائق. بل يجب أن تظل ترسل علامات في الوقت المناسب حسب جريان الأحداث. (12). ولا تأخذ الأزياء أهميتها في المسرح إلا من خلال علاقتها بجسد الممثل فهي إما «تخدم» هذا الجسد حيث تتلاءم مع حركاته وتنقلاته ومواقف الممثل وإما «تضيق الخناق عليه» حيث تخضعه لضغط المواد والأشكال.

وبعودتنا إلى «رسالة الغفران» نجد ثلاث إشارات إلى الأزياء: الإشارة الأولى وترتبط بالجوارى الكواعب اللواتي «يرفلن في وشي الجنة». (الرسالة، ص 67). وترتبط الإشارة الثانية بالأعشى الذي يقول عنه: «فإذا هو بشاب غرائق غبر في النعيم المفانق» (الرسالة، ص 43). وهكذا فثياب الأعشى الأنيقة دليل على ما يرفل فيه من نعيم الجنة. وترتبط الإشارة الثالثة بالنابعة الذبياني. حيث

والكائنات، بين الإنساني. (11). وبعودتنا إلى «رسالة الغفران» نجد مجموعة من الإكسسوارات، بعضها يؤكد ما يرفل فيه أهل الجنة من نعيم ككؤوس من العسجد، وأباريق من الزبرجد وهي مرتبطة بشرب الحياة الخالدة لا بشرب الحياة الفانية، وكطاولات الطعام المصنوعة من الذهب واللجين. ومن هذه التوابع ما يأخذ شكل باء أو طيور حسنة التغريد جميلة المنظر كما في قوله: «وكم على تلك الأنهار من آنية زبرجد محفور وياقوت خلق على خلق الفور من أصفر وأحمر وأزرق يخال إن لمس أحرق (000) وفي تلك الأنهار أوان على هيئة الطير السابحة، والغانية على الماء السائحة، فمنها ما هو على صور الكراكي آخر تشاكل المكاكي وعلى خلق طواويس ويط». (الرسالة، ص 32).

ومن هذه التوابع ما يستعمله ابن القارح في غدوه ورواحه كإناء الخمر الذي يحمله وهو يطوف بأرجاء الجنة وكالرمح القصير الذي أراد أن يضطاد به غزالة وكالإناء من ذهب الذي تحتلب فيه ناقة.

ومن التوابع ما يرتبط باللهو والغناء كما في حديثه عن الجوارى الكواعب: «وبأيديهن المزهرة وأنواع ما يلتمس به الملاهي». (الرسالة، ص 67).

ومن هذه التوابع ما هو أداة تعذيب وتنكيل كالسلاسل والأغلال ومقامع الحديد التي تأخذ إبليس من أيدي الزبانية. وتساعدنا كثيرا هذه التوابع في تخيل الفضاء الدرامي «النار» إذ ليس لهذا الفضاء من أوصاف إلا ما ارتبط بهذه التوابع. وكما نلاحظ فالمعري لم يكتف بالإشارة إلى هذه التوابع بل كان في كثير من الأحيان يحدد لونها وشكلها والمادة التي صنعت منها. وبذلك صارت هذه

«فتصنعه فتجيء به مطرباً وفي أعضاء السامع متسرباً ولو نحت صنم من أحجار أو دف أثر عند النجار ثم سمع ذلك الصوت لرقص». (الرسالة، ص 67)، وفي قوله هذا دليل على جمال الغناء وسحره. ويقول أيضاً: «فتبعث فيه بنغم لو سمعه الغريض لأقر أن ما ترنم به مريض». (الرسالة، ص 67).

وتتوالى الإرشادات إلى الموسيقى والغناء راصدة جو المتعة والسرور الذي يعم أرجاء الجنة حيث يقول: «فتندفع تلك الجوارى التي نقلتهن القدرة من خلق الطير اللاقطة إلى خلق حور غير متساقطة تلحن قول المخبل السعدي» (الرسالة، ص 74).

ولا يقتصر الغناء في الرسالة على الحور وجوارى الجنة وإنما يغني أيضاً مغنون ومغنيات من أهل الدار الفانية مثل الغريض، ومعبد، وابن مسجح، وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق، ودنانير وعنان. ولا يقل غناء المغنيات سحراً وجمالاً عن غناء جوارى الجنة، حيث يقول المعري: «فتطربان من سمع وتستفزان الأفتدة بالسرور». (الرسالة، ص 109).

وبما أن الموسيقى والغناء عادة ما يرتبطان بالرقص، فقد وظف المعري هذا العنصر الفرجوي والجمالي أيضاً في رسالته.

6. الرقص: La Danse:

إذا كان الرقص قليل المعنى على مستوى الدلالة، فإنه مع ذلك يلعب دوراً كبيراً على مستوى التواصل، إذ يكاد يكون اللغة العالمية الوحيدة. وقوة الرقص لا تكمن في قدرته التعبيرية وإنما في جلاله الذي يسمح له بأن

يقول عنه: «وقور في المجلس لا يخف عند حل الحبة». (الرسالة، ص 79). والحبوة ثوب يلف ما بين الساقين، وفي ذلك إشارة إلى تعقله وهيبته ووقاره.

5. الموسيقى: La Musique

توظف الموسيقى في إخراج عرض مسرحي ما سواء وضعت خصيصاً له أو استمدت من ألحان ومقطوعات موجودة أصلاً. وقد تكون هذه الموسيقى على شكل عزف أو غناء يصاحب العرض كله أو يظهر في بعض أجزائه فقط. وعلى أية حال فإن وجود الموسيقى أو غيابها في عرض مسرحي ما له دلالة الخاصة، وتخلق الموسيقى جواً داخل العرض المسرحي، حيث تلون موقفاً أو حالة نفسية كما أنها تسعى إلى الربط بين أجزاء العمل المسرحي أي بين النص والعرض. وقد تصبح الموسيقى بدورها شخصية داخل الحدث وتدخل في تعارض أو تكامل مع باقي الشخصيات. وعلاقة الموسيقى بالكلام وطيدة حيث إنها تنبثق منه وقد تطوره وقد تضخمه. كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دوراً في بناء الفضاء الدرامي فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه. (13).

وبعودتنا إلى «رسالة الغفران» نجد فيها عدة إشارات إلى الموسيقى والغناء، وترتبط هذه الإشارات بالجوارى الكواعب، سواء اللائي كن على هيئة إوز الجنة وتحولن بقدرة القادر إلى جوار، أو اللائي كن ثمرات في الأشجار وتحولن هن أيضاً إلى جوار. وهكذا يقول المعري عن غناء إحدى الجوارى لبيت من الشعر.

والدمدمة وكذا الأصوات المنبعثة من الركح. وهذه المؤثرات الصوتية إما توجد داخل الحكاية وإما خارجها، أو بعبارة أخرى إما أنها تنجز على الركح وتعد جزءاً من الحكاية، وإما أنها تنجز في الكواليس و«تلتصق» بالفرجة. ومن أهم وظائف المؤثرات الصوتية أنها توحى بالواقعية، حيث تتدخل في جريان الأحداث وتخلق جواً معيناً من خلال تقليدها للأصوات التي تميز عادة هذا الجو. (15). بل هناك من يضع المؤثرات الصوتية على قدم المساواة مع الموسيقى، حيث يرى فيهما عنصرين أساسيين ومهمين في العرض المسرحي، فوظائفهما مشتركة أحياناً ومتكاملة أحياناً أخرى. (16).

ونجد في «رسالة الغفران» إشارتين إلى المؤثرات الصوتية. تتجلى الأولى في قوله: «وتهش نفوسهم للعب فيقذفون تلك الأنية في أنهار الرحيق ويصفقها المادي للمعترض أي تصفيق وتقترع تلك الأنية فيسمع لها أصوات تبعث بمثلها الأموات». (الرسالة، ص 41). ورغم أن الأمر يتعلق باللعب وبأنهار من عسل إلا أن المعري يوظف مؤثرات صوتية تقشعر لها الأبدان، بل تبعث بمثلها الأموات ليحافظ على روابط بين النفخ في الصور، والبعث، والصراط، والجزاء في الجنة.

أما الإشارة الثانية إلى المؤثرات الصوتية فيهدف من خلالها المعري إلى خلق جو مأدبة كبرى أقامها ابن القارح على شرف عدد هائل من الشعراء والعلماء والنحاة والفقهاء. مأدبة سيقّت لها كل أنواع الدواب والطيور والدواجن لتذبح: «فارتفع رغاء العكر، ويعار المعز، وثوَّاج الضأن، وصياح الديكة لعين المدية». (الرسالة، ص 106). مع الإشارة إلى أن ذبح هذه الطيور والدواب لا أُلْمَ فيه، وإنما

يحقق المتعة الخاصة للجمهور، رغم أنه قد لا يقول شيئاً. ورغم أن الرقص هو أكثر الفنون قدرة على التواصل وأكثرها قدرة على إثارة عواطفنا، إلا أنه مع ذلك يبقى محدوداً على مستوى وسائل التعبير. ولأن الرقص لا يتمتع بالقيمة الذهنية التي تملكها اللغة، ولا بثراء المشاعر الموجودة في الموسيقى فإنه «لا يمكننا ولا ينبغي لنا أن نرقص كل شيء». (14).

وإذا عدنا إلى «رسالة الغفران» وجدنا إشارة إلى الرقص الهدف منها إتمام صورة المتعة واللذة الموجودتين في الجنة، مما يسمح لنا بإتمام رسم الصورة التي كونها عن الفضاء الدرامي «الجنة» انطلاقاً من الديكور، والتوابع المسرحية، والملابس، والموسيقى. وهكذا يقول المعري متحدثاً عن ابن القارح: «ويذكر أذكره الله بالصالحات، الأبيات التي تنسب إلى الخليل ابن أحمد. والخليل يومئذ في الجماعة، وأنها تصلح لأن يرقص عليها فينشئ الله القادر بالطف حكمته، شجرة عفز فتونع لوقتتها، ثم تنفض عدداً لا يحصيه إلا الله سبحانه، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوار يرقن الرائين، ممن قرب والنائين، يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل (...). فتتهز أرجاء الجنة» (الرسالة، ص 112). وما من شك أن أرجاء الجنة لن تهتز إلا لرقص لا يشبه الرقص الذي اعتدناه في دنيانا في شيء. كيف لا والراقصات من الحور العين؟

7. المؤثرات الصوتية: Bruitage؛

يجب أن نميز بينها - وإن كان ذلك ليس بالأمر الهين - وبين الكلام والموسيقى

يتجول في أرجاء الجنة قصة امرئ القيس في دارة جلجل، فتتجسد أمامنا هذه الحادثة لأن بطلها سيصبح هو ابن القارح نفسه: «فينشئ الله، جلّت عظمتة، حورا عينا يتماقلن في نهر من أنهار الجنة، وفيهن من تفضلهن كصاحبة امرئ القيس، فيترامين بالترمد وإنما هو كأجل طيب الجنة، ويعقر لهن الراحلة فيأكل ويأكلن من بضيعها ما ليس تقع الصفة عليه من إمتاع ولذاعة». (الرسالة، ص 179 - 180) وبذلك تتجسد أمامنا كمتلقين حادثة جميلة لطالما تخيلناها من خلال معلقة امرئ القيس وخاصة في قوله:

الأرب يوم لك منهن صالح

ولا سيما يوم بدارة جلجل.

ويوم عقرت للعداري مطيتي

فيا عجا من كورها المتحمل. (١٧)

إلا أن المكان غير المكان، والزمان غير الزمان والشخصيات غير الشخصيات، تماما كما يحدث في المسرح حيث يتقمص الممثلون شخصيات غير شخصياتهم في أزمنة غير أزمنتهم وأمكنة غير أمكنتهم.

إن «رسالة الغفران» - في جزئها الأول - نص درامي بامتياز فيه الحوار والإرشادات المسرحية وإن كان فيه أيضا سرد وراو، فإن ذلك ليس عيبا بما أن أحدث التجارب المسرحية - خاصة المسرح الملحمي - قد آمنت بدور السرد وأهمية الراوي فوظفتها.

إنني لا أغالي وأزعم أن «رسالة الغفران» دليل على معرفة العرب بالمسرح ولكنني أؤكد أن «رسالة الغفران» دليل على القابلية المبكرة للعقلية والمخيلة العربيتين واستعدادهما لكتابة وإبداع فن أدبي اسمه «المسرح».

هو جد مثل اللعب. ولعل المعري أراد بهذه الإشارة أن يسكن ما قد يعترينا من قلق واضطراب نتيجة ما قد نتخيله من منظر للذبح والدماء في جنة الخلد.

ولا تقف الإرشادات التي يعطيها المعري عند توظيف هذه المقومات الجمالية واللغات الدرامية، بل إنه يعطي أيضا إرشادات تتعلق بحالات الشخصيات، سواء كانت حالات نفسية أو حالات تعكس مواقف درامية توجد فيها هذه الشخصيات. وهكذا يقول عن عنتر بن شداد: «وينظر فإذا هو عنتر العبسي متلد في السعير». (الرسالة، ص 146). ويقول عن الأخطل: «فيزفز الأخطل زفرة تعجب لها الزبانية». (الرسالة، ص 162). وبذلك يصف حالة هاتين الشخصيتين في نار جهنم من حيرة وقلق وأسى وحسرة.

ثم يصف حالة ابن القارح وهو يستقبل الأعشى: «فيلتفت إليه الشيخ هشاشا مرتاحا».

(الرسالة، ص 43). وفي ذلك دليل على تقدير ابن القارح للأعشى واعتراف منه بمكانته وقيمه الشعرية. وعندما تحدث المواجهة بين النابغين: «ينهض نابغة بني جعدة مغضبا». (الرسالة، ص 80). وفي كل هذه الإرشادات ما يساعدنا كمتلقين على التمثل الصحيح لطباع ومزايا الشخصيات وكذا مدى درامية المواقف التي توجد فيها ولا يقف المعري عند هذا الحد بل يذهب أبعد من هذا في البحث عن تحقيق لحظة فرجة ممتعة يمتزج فيها الخيال بالواقع، والحلم بالحقيقة، والممكن بالمستحيل، وإن كان «المستحيل» لا يأخذ مفهومه ودلالته إلا في عالمنا الفاني، أما في جنة الخلد فلا مكان لمثل هذا المفهوم، وهكذا يتذكر ابن القارح وهو

- Sociales - Paris - 1987 - p 146.
- GASTON BATY, Cite par 9
- ODETTE ASLAN, in: L'art du theatre - Seghers - Paris - 1963 - p: 604.
- Pierre Larthomas: Le lan- 10
- gage dramatique - (sa nature et ses procedes) - P.U.F - Nouvelle edition Paris - 1989 - P108.
- Ibid - p: 118. 11
- Patrice Pavis: Dictionnaire. 12
- du theatre - P: 101.
- Ibid - p 256. 13
- Serge Lifar: Les Grands. 14
- Courants de la Choregraphie a travers le XX eme siecle. - Alcan - Paris - 1937 - Tome II-p-478.
- Patrice Pavis: Dictionnaire. 15
- du theatre - p: 59.
- Gilles Girard/ Real Ouellet/. 16
- Claude Rigault: L'univers du theatre - p.U.F - Paris - 1978- p77.
- 17 - انظر شرح المعلقات السبع:
- تأليف أبي عبدالله الحسين ابن أحمد الزوزني - المكتبة الشعبية - بيروت - ص 12

- Anne Ubersfeld: Lire le 1
- theatre - editions sociales - 4 eme edition - MESSIDOR - Paris - 1982-P:22.
- 2- اعتمدنا في هذه الدراسة: رسالة الغفران لأبي العلاء المعري - شرحها وحققها وفهرسها وقدم لها الدكتور على شلق - دار القلم - بيروت - الطبعة الأولى - 1975.
- JACQUES SCHERER: La 3
- Dramaturgie Classique en France - Edition Nizet - 1966 - Paris - p- 437.
- 4- انظر عادل نادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما - نشر وتوزيع عبد الكريم ابن عبدالله - تونس - الطبعة الأولى - 1987 - ص 30 وما بعدها.
- GASTON BATY, Cite par 5
- Henri Gounir - in: L'essence du theatre - Edition Aubier - Montaigne Paris-1978-p76.
- 6- انظر عادل نادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما - ص 30 وما بعدها.
- Anne Ubersfeld: Lire le 7
- theatre - p 177
- Patrice Pavis: Dictionnaire. 8
- du theatre - Messidor - Editions

عواطف البدر.. ومسرح الطفل في الكويت علاقة جدلية

الدكتور: نادر القنة

مدرس النقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية/ الكويت

ما السبيل إلى النهوض بمسرح
الطفل في وطننا العربي، على نحو
يحقق له الثبات في مواجهة التحديات
التي تكاد تعصف به.. ثباتا يدفعه إلى
مزيد من التطور والديمومة والتفاعل
مع هموم الأطفال وقضاياهم؟

وما السبيل إلى النجاة بهذا المسرح
من شرك التجارية السائدة في الساحة
الفنية والثقافية العربية التي تفرض
وصاياها على هذا المسرح.. وتضغط
عليه - بكل ثقة وقساوة - لتحيله من
وضعيته الثقافية الفكرية التنويرية /
الوضعية النموذجية.. إلى مؤسسة
اقتصادية ربحية تقوم على الاستثمار
المادي أولاً وأخيراً!؟

وما السبيل إلى حماية الطفل العربي -
أمل الغد وإشراقة المستقبل - من هذا
الواقع الثقافي الاستثنائي الذي يحيط به،
والذي سمح لغير المتخصصين،
وللعابثين، ولدعاة الثقافة، وأنصاف

المتعلمين بالعمل في حقل مسرح الطفل على نحو بدأ يدمر قاعدة عريضة من أبنائنا عبر إفساد ذوقهم بما يقدم وي طرح على خشبة المسارح من عروض مسرحية ركيكة وسقيمة وسطحية ومبتذلة..؟

إن المسألة، أولاً وقبل كل شيء بحاجة إلى تدخل مباشر من الأجهزة المعنية بثقافة الطفل في وطننا العربي.. تدخل يسمح باتخاذ قرار جريء وشجاع.. قرار حازم قاطع، يمتلك من القوة والسلطة ما يجعله قادراً على إعادة الأمور إلى نصابها، ويضعنا جميعاً - دون استثناء - حيال مسؤولياتنا الثقافية والتاريخية والقومية والإنسانية.

نعم.. إن المسألة بحاجة إلى «الكلمة الفعل»، لا إلى «الكلمة الواهنة» أو «الكلمة السلبية»، أو الكلمة التي تكتفي بطرح التنظير ونشر التوصيات، وتقرير الواقع كما هو كائن ليس كما يجب أن يكون.. باختصار، نحن بحاجة ماسة إلى حلول جذرية ديناميكية / عصرية، وبحاجة إلى وضع تصورات منهجية منطقية، قابلة للتنفيذ آنياً ومستقبلياً.. بحاجة إلى استراتيجيات ثقافية، باستطاعتها تنظيم آلية العمل في مسرح الطفل دون تعقيد أو تسطيح أو مبالغة.

والحال هذا، ونحن نرصد واقع المشهد المسرحي الطفلي، في وطننا العربي، من منظور واقعي.. لن نكون مبالغين في القول إن قلنا: إن مسرح الطفل منذ بدأ في ساحتنا الثقافية والفنية القومية، وهو يواجه سلسلة من التحديات.. تتمحور حول القناعة / واللاقناعة، وحول صيغ وجوده.. وكأنه نبتة شيطانية.. الأمر الذي دفع بعدد غير قليل من الفنانين والفنيين إلى التعامل

معه من منطق «المؤسسة الاقتصادية الاستثمارية» الكفيلة بتحقيق مكاسب مالية سريعة.. أرى شخصياً - وأنا أحد المتخصصين في المسرح - أنها مكاسب غير مشروعة.

منذ أمد بعيد، وأصوات الغياري من مثقفينا ترتفع، وترتفع مطالبة بإعادة تصحيح الوضع الراهن، وتنظيمه على أسس علمية، وثوابت تاريخية، حماية لنا، ولأطفالنا، ولستقبلنا.

منذ فجر الستينيات وأصوات المسرحيين العرب تطالب بضرورة تأصيل التجربة المسرحية / الطفلية في وطننا العربي.. غير أن المسألة - ومع الأسف الشديد، أمام هيمنة التيار المسرحي التجاري - تقضي على كل بارقة أمل تظهر هنا أو هناك.. حيث يزداد الوضع سوءاً وفتوراً إلا من جهود مسرحية قومية نادرة مخلصه، وضعت الطفل وثقافته ومسرحه نصب عينيهما وراحت تدافع عنه دفاعاً مستميتاً، قدر لمتلاكيها بالإمكانات، والسلطة، والأرضية التي تنطلق منها، وتوجهت لخدمته من موقع تواجدتها، غير مستكينة أو متقاعسة، أو مستسلمة للهيمنة التجارية الفاسدة.. داعية إلى تثبيت دعائم هذا المسرح في التربة العربية.. على نحو يخدم الأهداف القومية، والعقيدة الإسلامية.. فظهرت أسماء وأسماء على الخارطة المسرحية القومية.. كانت لها صفة الريادة في مسرح الطفل.

ففي مصر - على سبيل المثال - لمعت أسماء كثيرة، كثيرة في هذا الحقل، لعل من أبرزها: صلاح السقا، والشاعر صلاح جاهين، والمخرج أحمد زكي، والكاتب شوقي خميس.. أسماء متميزة

بطل في كل شيء.. في الفكر والسلوك، في الكفاح والعطاء وتحمل المسؤوليات. وعن أكثر الأسماء بروزاً في الساحة المسرحية السورية، فقد أفادني زميلي وصديقي الناقد الأستاذ الدكتور نديم معلا أستاذ النقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق والكويت أيضاً أن الدكتور يوسف شقرا الذي أشرف على تأسيس «مسرح العرائس» بدمشق عام 1961، هو الاسم الأول الذي يطل برأسه في هذا المجال.. وهو يشكل بحد ذاته مرحلة مستقلة في القطر السوري.. غير أن أسماء أخرى سرعان ما ملعت في حقل مسرح الطفل سواء في مجال التأليف، أو التمثيل، أو الإخراج.. وذلك عبر تكريس العديد من التجارب المسرحية المتقدمة.. ومن أبرزها في مجال الكتابة المسرحية: فرحان بلبل، محمد أبو معتوق، ووليد معماري.. وفي مجال الإخراج المسرحي: عدنان جودي، مانويل جيبي، عجاج سليم، ودريد لحام. أما الفنان زياد مولوي فإنه يظل الأكثر نشاطاً في مجال التمثيل.. وقد شكلت هذه الأسماء مجتمعة عبر إنتاجها المسرحي التراكمي -طبيعة المرحلة التالية في البنية التأسيسية لمسرح الطفل في سوريا.

وفي المملكة العربية السعودية يمكن بسهولة التقاط اسم الكاتب «مشعل الرشيد» كواحد من أبرز المهتمين في حقل مسرح الطفل.. حيث ساهم بتقديم عدد من الكتابات المسرحية التي كانت محل اهتمام النقاد، وإشارات الصحافة السورية.

أما في دولة الكويت فإن اسم «عواطف البدر» كان، وما زال، الاسم الأول دون منازع في حقل مسرح الطفل.. فهي

في عطائها وإنتاجها، لعبت دوراً مهماً في تثبيت دعائم مسرح الطفل البشري/ وغير البشري.. عبر طرح مزيد من التجارب المسرحية النوعية التي حظيت باستقبال النقاد وال جماهير في آن واحد.. أما في المملكة الأردنية الهاشمية فإن معظم الكتابات النقدية الأكاديمية، والتوثيقية تشير إلى الجهود المسرحية البارزة التي بذلتها في هذا المجال الرائدة المسرحية (مارجو ملاتجيان) مشرفة نادي أصدقاء الطفل حيث قدمت أكثر من عشرين مسرحية. ويبرز معها اسم المخرج باسم الدلقموني.. ثم يأتي في أعقاب ذلك اسم المخرج نعيم حدادين الذي ألفت عليه وزارة الثقافة مسؤولية الإشراف على القطاع المسرحي.. وبجانب حدادين، هناك إشارات إلى الكاتب محمد ملص، وجميل عواد..

وفي فلسطين يقفز اسم الكاتب المسرحي محمد مرشد شحادة في طبيعة الكتاب المسرحيين الذين قدموا جهوداً مهمة في هذا الحقل.. حيث قدم عدداً من النصوص المسرحية التي تخاطب الطفل الفلسطيني في الشتات.. وتحرضه على تجاوز التحديات، والعمل بجد وكفاح استعداداً للعودة إلى الوطن المغتصب وتحريره من الاستيطان الصهيوني.

أما في داخل فلسطين المحتلة فإن اسم الكاتب والمخرج راضي شحادة يظل الأكثر بروزاً بين الكتاب والمخرجين في الحركة الإنتاجية لمسرح الطفل، عبر الأعمال المسرحية التي قدمها والتي وضعت الطفل الفلسطيني وجهاً لوجه أمام واقعه اليومي، فأحالته إلى عملاق يواجه الدبابة الصهيونية بقطع صغيرة من الحجارة والزجاجات الحارقة.. إنها مسرحيات من نوع خاص.. الطفل فيها

كرسن جهودهن لخدمة ثقافة الطفل، ومسرح الطفل في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية من أمثال: - الموسيقية والممثلة ستيفاني دي جينيليس (المعروفة باسم مدام دي جينيليس) واضعة البذرة الأولى لمسرح الطفل في فرنسا والعالم ورائدة التعليم التقدمي.

- وناتاليا ساتس.. رائدة مسرح الطفل في الاتحاد السوفياتي / سابقا، وأول مديرة لمسرح الأطفال في موسكو. - وفالنتين كوليسايف.. مديرة المسرح المركزي للأطفال بالاتحاد السوفياتي / سابقا.

- وجيسي جرانتو.. رائدة مسرح الطفل في إيطاليا، ومؤسسة «مسرح الأطفال ما بين الخامسة إلى عشر سنوات».

- وجيلا ماري.. الكاتبة الإيطالية المتخصصة بأدب الأطفال.

- وأليس ميني.. رائدة مسرح الطفل في الولايات المتحدة الأمريكية، ومؤسسة أول مسرح للأطفال في الاتحاد التعليمي في نيويورك (المعروف باسم مسرح الأطفال التعليمي).

- وأيما شريدان.. المديرة الفنية لمسرح الأطفال التعليمي في نيويورك.

- وأليس جيرستنبرج.. الكاتبة الأمريكية النشطة في مسرح الطفل.

- وكيكو ايواسكي.. الكاتبة اليابانية المتخصصة في أدب الأطفال.

- ومارجو ملاتجيان.. رائدة مسرح الطفل في الأردن ومنطقة بلاد الشام، ومشرفة نادي أصدقاء الطفل.

- وأذكر أيضا الكاتبات العالميات المتخصصات في أدب الطفل من أمثال: ماريا أدجورت، لبرتس دي بومون، حنا

وحدها تتربع على عرش هذا المسرح.. بصفتها الرائدة الأولى لمسرح الطفل، لا في الكويت فحسب، بل في منطقة الخليج العربي.. وبصفتها واحدة من الرائدات المسرحيات العربيات اللواتي ساهمت في تعزيز دور المرأة في المسرح في عموميتها، وفي مسرح الطفل في خصوصيته.

وعواطف البدر، كان.. ولا يزال.. قدرها واختيارها أن يكون «الطفل».. هذا الكيان الإنساني المشبع بالأسرار.. بكل قضاياها وإشكالياته، وبكل ماضيه وآنيته ومستقبلية، وبكل أهدافه وطموحاته.. همها الأوحده، وهمها الأول والأخير...

إن ثمة شيئا ما ذا قيمة عالية.. بجانب فطرية الأمومة.. قد دفعها بحب وعشق للتعامل مع هذا العالم الطفولي الجميل، شيئا ما خلق في داخلها كل هذا الحماس لتكرس جل جهدها، ووقتها، ومالها في خدمة ثقافة الطفل في الكويت.. فكانت تجربتها مع مسرح الطفل فمؤنحية بكل الأبعاد والمقاييس، تجربة نوعية فريدة في مسرحنا العربي، قلما تتكرر.. أو يكون مثلها..

فالدارس، أي دارس، أو باحث في طبيعة مسرح الطفل في العالم العربي.. سواء في جانبه التاريخي أو الفني، وسواء في جانبه التنظيري أو التطبيقي يجد لزما عليه.. كشرط من شروط الموضوعية والأمانة التاريخية.. أن يتوقف عند التجربة الكويتية والتي تجسدها بدرجة عالية من العلمية والعملية نتاجات الرائدة عواطف البدر.. حيث يمكنه هنا أن يرصد بكل الإعجاب والتقدير جهودها المبذولة في هذا المجال، وهي جهود تلتقي مع جهود صفوفه الرائدات المسرحيات العالميات اللواتي

مور، سارة تريمور، وغيرهن من الكاتبات والرائدات اللواتي بذلن جهودا عالمية متميزة في تأسيس مسارح الأطفال في العالم.. فكانت ثقة الطفل بالنسبة إليهن قضية استراتيجية، وهما من الهموم الإنسانية.. فحملن من أجله مشاعل التنوير، ولافتات التوعية والتعليم.. فكن رائدات بحق.

فالسيدة عواطف البدر.. تعتبر أول مؤسسة لمسرح الطفل في الكويت ومنطقة الخليج العربي.. وصاحبة أول فرقة مسرحية متخصصة للأطفال في العالم العربي. ولا أعرف سببا يذكر لماذا يحاول البعض تجاهل ذلك، وعدم الإشارة إليه في دراساتهم وكتاباتهم النقدية والتوثيقية.. خاصة أن المسألة ثابتة من الناحية التاريخية بالأدلة والمستندات.. وكأنهم يستكثرون عليها ذلك.. حيث يكتفون فقط بذكر ريادتها

لمسرح الطفل في الكويت.. مع العلم أنهم لا يملكون أسماء أخرى.. سابقة في الظهور عليها.. في منطقة الخليج، أو كصاحبة فرقة مسرحية متخصصة للأطفال في العالم العربي..

ورغم هذا التظاهر المتعمد بالامبالاة، وباللامانة التاريخية.. فإنني على يقين أن أحدا لن يستطيع إخفاء الحقائق عن الناس، أو تزوير التاريخ كل الوقت.. أو تغيير معالم الحقيقة.. أو قلب الثوابت التاريخية لغرض ما.. أو لقصور في البحث.. وكأنهم لا يريدون للكويت أن تكون لها جزئية الريادة في هذا الجانب. إن الحقيقة التاريخية في كليتها، ودقتها، وموضوعيتها أقوى بكثير.. بكثير جدا من أن يطمسها أحد من الباحثين، أو المؤرخين، أو المتعاملين في النقد.. فالسيدة عواطف البدر لا تستمد

ريادتها لمسرح الطفل من هيئة ما، أو من مؤسسة ما، أو من شخص ما.. ولم يكن بمقدور أحد أن يسبغ عليها تلك الصفة أو هذا اللقب، أو يمنحها ما لا تستحق.. إنما تستمد ريادتها.. في هذا المجال.. من واقعية الحقيقة التاريخية ذاتها.. من الجهد الأدبي، والفني النوعي المبذول في ذلك، من العطاء، والإنتاج، والكفاح، وسنوات العمر.. من الخدمات الثقافية التي قدمتها لأطفال الكويت والمنطقة، من الأسبقية التاريخية.. من العمل المتواصل، من المدرسة المسرحية / الطفلية التي أسستها، ومن الأجيال المتعاقبة التي تخرجت في هذه المدرسة.

لقد كانت سباقة للعمل في مسرح الطفل وطنيا، وإقليميا.. وسباقة إلى تكوين أول فرقة مسرحية متخصصة في مسرح الطفل (فرق مسرح البدر للأطفال) كفرقة خاصة على المستوى القومي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أهمية «مسرح عواطف البدر» بشموليته، وخصوصيته، لا تنبع من هذا الجانب فقط.. إنما تتعداه إلى جوانب أخرى لا تقل عنه أهمية.. ويمكن إجمال هذه الجوانب في النقاط التالية:

١ - علاوة على أن السيدة عواطف البدر قامت بتأسيس مسرح الطفل في التربة الكويتية والخليجية.. وعلاوة على أنها كانت صاحبة أول فرقة مسرحية متخصصة للأطفال.. فقد كانت أيضا صاحبة أول فرقة مسرحية للأطفال في الوطن العربي تتجول بعروضها المسرحية بين أقطار دول مجلس التعاون والأقطار العربية.. حيث زارت عددا من الدول العربية مؤكدة على رسالتها الإنسانية وهي حماية الطفل، وثقافة

البلهوان.

ومن خلال متابعتي النقدية للحركة المسرحية الكويتية أستطيع أنؤكد على حقيقة موضوعية قلما يذكرها النقاد وأهل الاختصاص، وهي أن عواطف البدر جمعت في آن واحد بين جوانب عدة:

أ- العقلية الإنتاجية.. حيث كانت تمتلك فلسفة إنتاجية متطورة، وجديدة على الساحة الفنية الكويتية.. ساهمت بشكل مباشر وفاعل في إنجاح عروضها المسرحية.. وهنا أود الإشارة إلى أنها كانت منتجة سخية على عروضها المسرحية، وفيه في أداء حقوق الغير.. وأعتقد أن الأرقام الحسابية في دفاترها الإنتاجية تقطع الشك باليقين في هذه المسألة.. ولعله من المناسب جدا هنا الإشارة إلى أنها قامت خلال تقديم عرض (أ.ب.ت.) على مسرح جامعة الكويت بالخالدية، بتكليف المسرح على نفقتها الخاصة.. ضمنا لتوفير كل سبل الراحة، والفريجة الصحية المناسبة للأطفال، والحضور، وفريق العمل، وهو عمل لا يخلو بالطبع من التكلفة المادية المرتفعة، ولكن كل شيء يهون في نظرها من أجل راحة الطفل، ومن أجل دعم مسرح الطفل..

وفي هذا الصدد أيضا أشير إلى موقفها أثناء المشاركة في مهرجان الفاتح لمسرح الطفل بالجمهورية الليبية عام 1979 حينما قررت المشاركة بعرض (البساط السحري) ورفض المسؤولون بالأجهزة المعنية عن المسرح حينها المساهمة بأية أعباء مادية في هذه الرحلة.. أو تقديم أي عون.. فأخذت القرار على الفور، وقررت أن تتحمل منفردة كافة الأعباء والمسؤوليات المالية،

الطفل.. والدعوة إلى تكريس الجهود من أجل مسرح متطور للطفل العربي.. بجانب نقل التجربة المسرحية الطفلية / الكويتية إلى خارج حدود الوطن.. وهو ما يحسب لصالحها.. حيث احتفت بها الأقاليم النقدية العربية خير احتفاء، خاصة في دولة البحرين، وسلطنة عمان، ودولة قطر، ودولة الإمارات العربية المتحدة، والجمهورية الليبية.

2- على خلفية الزيارات.. وانطلاقا من مسألة التأثير في تجربة الآخرين، شهدت منطقة الخليج العربي عدة ولادات للتجربة المسرحية الطفلية.. حيث سارت في البداية على نهج فرقة مسرح البدر مقتفية خطاها.. مستفيدة من تجاربها، وروحها الإنتاجية.. وهو ما يؤكد في كل الأحوال الريادة الإقليمية للسيدة عواطف البدر في هذا المجال.. علاوة على أنها ساهمت في استزراع هذه النبتة الثقافية الحميلة في منطقة الخليج العربي بصورة مباشرة، وغير مباشرة.

3- قامت السيدة عواطف البدر بإنتاج عشرة عروض مسرحية / طفلية، من مالها الخاص (كصاحبة فرقة) على مدار عشر سنوات، بدءا من عام 1978 وحتى 1988.. بواقع عرض واحد كل عام، حيث كانت تعتمد فلسفتها الإنتاجية على النوعية والكيفية وليس على الكمية كما تفعل معظم المؤسسات الإنتاجية الخاصة حاليا، والتي تغلب جانب الكم على الكيف.. أما عروضها العشرة فقد كانت على النحو التالي، (ترتيبا زمنيا): السندباد البحري، البساط السحري، أ.ب.ت، العفريت، قفص الدجاج، سندريلا، الإنسان الآلي، الطنطل يضحك، حلوة يادنيا، الخاروف

فسافرت فرقته إلى الجماهيرية الليبية بوفد يزيد على أربعين مشاركا بين فنان وفني وإداري.. وهنا لنا أن نتخيل كم يمكن أن تكون تكلفة الرحلة عبر الطيران، وتكلفة الإقامة والتنقلات والمصاريف هناك لو فديتجاوز عدده الأربعين مشاركا..؟ بالتأكيد.. إنها تكاليف مرتفعة وباهظة.. وكان الجميل في هذا المهرجان أن فازت دولة الكويت بالجائزة الأولى عبر مشاركة عواطف البدر بعرض البساط السحري وعادت الفرقة إلى الكويت وهي تحمل أهم إنجاز مسرحي في تلك المرحلة.. إنجاز تم تسجيله باسم دولة الكويت، لا باسم أشخاص معينين..

ب - العقلية الإدارية..

تؤكد جميع المؤشرات، والحقائق التاريخية في «مسرح البدر للأطفال» أن عواطف البدر.. تمتلك عقلية إدارية من الطراز الأول. إذ استطاعت بجهودها الفردية الذاتية إدارة المسرح باقتدار شديد، خدمة للطفل، ولثقافة الطفل عبر تقديم العروض المسرحية الناجحة، والمسلسلات التلفزيونية المتميزة، والمسلسلات الإذاعية التربوية.. عدا استضافتها لعدد من الفرق المسرحية العربية لتقديم عروضها المتميزة في الكويت.. على نحو يسجل لصالحها مثل هذه اللفتات.. وهنا تجدر الإشارة إلى أن مسرح البدر كان يعمل به ما يزيد على عشرين موظفا.. غير الفنانين والفنيين الذين كانت تتم الاستعانة بهم في العروض المسرحية المختلفة حسب الحاجة الفنية لكل عرض مسرحي.

ج - العقلية الفنية..

لم تكن عواطف البدر فقط، مجرد صاحبة رأس مال تدير به شركة إنتاجية

خاصة، ولم تكن مجرد مديرة عن هذه المؤسسة، معنية بالأمور الإدارية.. بل كانت قبل هذا وذاك تمتلك عقلية فنية مثقفة ثقافة أدبية ومسرحية عالية، فهي موظفة سابقة في رقابة النصوص بالتلفزيون، ومعلمة سابقة لها جهودها المتميزة في حقل المسرح التربوي / المدرسي.. وقارئة جيدة للأعمال الفنية، وقارئة نهمة للأعمال المسرحية، ومطلعة على التجارب المسرحية الغربية.. وكاتبة ومعدة للمسلسلات التلفزيونية والإذاعية.. وكانت مهمتها الرئيسية في العمل بالتلفزيون أن تشير إلى مواقع العيوب والخلل الدرامي والفكري في الأعمال الفنية.. وأن تجيزها أو ترفضها حسبما تقتضي اللوائح الرقابية.

لذا فإن هذه العناصر مجتمعة مع عناصر أخرى - لا يتسع المجال لذكرها - ساهمت بشكل مباشر في تشكيل التكوين الثقافي والفني والمسرحي عند عواطف البدر.. الأمر الذي صنع منها عقلية فنية ناضجة.

انطلاقاً من ذلك كانت عواطف البدر تجلس مع المؤلفين وتناقشهم في الأعمال المسرحية المقدمة إلى مسرحها وتقترح عليهم ضرورة التغيير والتبديل، والحذف والإضافة بما يتناسب مع عقلية، وثقافة، ونفسية، واجتماعية الطفل في الكويت ومنطقة الخليج العربي.. وغالبا ما كانت عواطف البدر تقوم بنفسها بمهمة الإعداد المسرحي للأعمال التي تقدمها دون أن تشير إلى ذلك في وسائل الإعلان أو الإعلام مكتفية وبصمت شديد بدورها كمنتجة ومهتمة بمسرح الطفل. ولن أفشي سرا إذا قلت هنا: إنها قامت بنفسها في بعض الأعمال بقلب المسرحيات رأسا على عقب وإعادة

الأمل، المسرح الحر، مسرح النشمي.
كما نشير إلى جهود فرقة المسرح الكويتي كأول فرقة مسرحية أهلية تتجه نحو تقديم عروض مسرحية للأطفال عرض (تسمح تضحك)، من تأليف فارس يواكيم وإخراج عبدالأمير مطر.. ثم تبعتها فرقة المسرح الشعبي بعرض (سندريللا والأمير).

5- لعبت السيدة عواطف البدر دورا كبيرا ومهما في استقطاب الأقلام العربية، واستكتابها في مجال مسرح الطفل، والتعاون معهم على تقديم أعمالهم المسرحية، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: محفوظ عبدالرحمن من مصر، وخلف أحمد خلف من دولة البحرين، ومحمد عبدالله حسن من الكويت.. وآخرين.

ويعد هذا الاستقطاب - لأقلام لم يسبق لها التعامل مع مسرح الطفل - ميزة إضافية تضاف إلى سلسلة إنجازات السيدة عواطف البدر.. وملحاً أساسياً من ملامح مسرحها في مرحلتها الأولى، السابقة على الثاني من أغسطس 1990.. ولعله من المناسب أن نشير هنا إلى أنها قامت بتكليف الكاتب المسرحي محفوظ عبدالرحمن بكتابة مسرحية «السندباد البحري»، كما قامت فيما بعد بتكليف غيره من الكتاب بكتابة النصوص المسرحية لصالح مسرحها..

6- لم تتوقف مساهمات عواطف البدر في إثراء الحركة المسرحية / الطفلية في الكويت عند حدود استقطاب واستكتاب الكتاب المسرحيين.. بل تجاوزت ذلك إلى مسافات بعيدة غاية في الأهمية، من أبرزها: استقطاب كتاب الأغنية الكويتية وعلى رأسهم: عبدالأمير عيسى، وفائق عبدالجليل.. وكذلك استقطاب الموسيقيين

تأليفها وصياغتها من جديد، على نحو جعلها تحمل رؤية فكرية وإنتاجية وفنية قابلة للتنفيذ على خشبة المسرح بشكل جمالي، وبشكل يضمن نجاح العرض.
ومن جانب آخر، والحال هذا.. كانت عواطف البدر تتدخل، تدخلا ديموقراطيا حضاريا في كافة تفاصيل العملية الإخراجية: الملابس، الديكور، كلمات الأغاني، الموسيقى، الحركة، المكياج، الأداء، الإضاءة.. بما لا يثير حساسية الآخرين أو يتشابه مع رؤاهم الفنية والفكرية.. بل كان تدخلا يضيف إبداعا.. منطلقه التجربة والخبرة.. إلى إبداع، وفنا إلى فن.. بغية البحث عن تكاملية العرض المسرحي..

وهنا يمكن الإشارة تحديدا إلى عروض: السندباد البحري، أ.ب.ت، سندريللا، العفريت، الطنطل يضحك، حلوة يادنيا.

4- نتيجة للنشاط المسرحي / الطفلي المتزايد والمتدفق للرائدة عواطف البدر في الساحة الفنية الكويتية.. اتجهت كثير من المؤسسات الإنتاجية، والفرق المسرحية الخاصة، والفرق الأهلية.. إلى إنتاج عروض مسرحية خاصة بالطفل.. عروض تحتذي بعروض عواطف البدر من جانب، مستفيدة منها كخبرات تراكمية في الساحة الكويتية.. وتتنافس معها من جانب آخر.. في جو ثقافي مسرحي أثار المزيد من الحماس والإنتاج في جسد الحركة المسرحية الكويتية.. يعود جانب كبير من الفضل فيه للسيدة عواطف البدر ولسياستها الإنتاجية ولعروضها المسرحية المتميزة.

وهنا يمكن أن نشير إلى جهود المؤسسات الخاصة التالية: الزرزور، مسرح السور، الشركة الخليجية، شركة

10 - مازالت تجربة عواطف البدر مستمرة في مسرح الطفل، وقد تجاوزت الآن العقدين من العمل المتواصل في حقل خدمة الطفولة .. ومسرح الأطفال (1978 - 1999) أمد الله في عمرها ومنحها الصحة والعافية، والقدرة على مواصلة المشوار .. ولعل ذلك يؤكد للجميع مدى تفانيها في خدمة ثقافة الطفولة في الكويت، ومنطقة الخليج العربي، والعالم العربي، على نحو تستحق معه صفة «رائدة».

11 - في أعقاب مرحلة الإنتاج المسرحي .. (عشر تجارب مسرحية) وهي المرحلة السابقة للثاني من أغسطس 1990، دخلت السيدة عواطف البدر في أعقاب مرحلة التحرير 1991 مرحلة جديدة في خدمة مسرح الطفل، وهي مجال التأليف المسرحي حيث كتبت على التوالي المسرحيات التالية:

- روز والأراجوز 1993، وقد قدمت على خشبة مسرح سينما السالمية / إنتاج خاص.

الدانة 1996... وكانت باكورة إنتاج الفرقة الوطنية لمسرح الطفل التابعة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .. قُدمت على خشبة مسرح الدسمة من إخراج الدكتور حسن خليل.

- النوخة الصغير 98/ 1999 ...

12 - من الناحية الموضوعية والزمنية يمكن تقسيم مسرح عواطف البدر إلى مرحلتين رئيسيتين .. وذلك على النحو التالي:

أ- المرحلة الأولى (1978 - 1990) ... وهي مرحلة التأسيس والإنتاج.

ب- المرحلة الثانية (1991 -) ... وهي مرحلة التأليف المسرحي.

13 - تتميز المرحلة الثانية من مسرح عواطف البدر / مرحلة التأليف، بنضوج

البارزين للعمل في حقل مسرح الطفل، وفي طليعتهم: أحمد البابطين، يوسف المهنا، راشد الخضر، حسين أمين. وفي مجال تصميم الملابس تم استقطاب المصممة الكويتية العالمية رجاء البدر .. وفي مجال الاستعراضات تم استقطاب الدكتور يحيى عبدالنواب، والدكتور حسن خليل، ولا يتسع المجال هنا لذكر الأسماء الكثيرة، الكثيرة في المجالات الفنية الأخرى: التمثيل، الديكور، الإضاءة، المكياج .. أما في مجال الإخراج فقد تم إسناد جميع الأعمال للفنان منصور المنصور ..

7 - تعد الرائدة عواطف البدر .. أول كويتية معنية بمسرح الطفل تحصل على جائزة قومية خاصة (بمسرح الطفل) وذلك عام 1979 عن مسرحية البساط السحري في مهرجان الفاتح لمسرح الطفل .. حيث لم يتأهل أحد ما من الكويت بعد ذلك للحصول على الجائزة ذاتها في السنوات التالية، الأمر الذي يعزز مكانتها، ويعزز من مستوى إنجازاتها.

8 - غالبية الممثلين الذين يقودون الآن حركة مسرح الطفل في البلاد، أو الذين ينشطون في هذا الجانب تخرجوا من مدرسة عواطف البدر .. إذ كانوا نجوم عروض مسرح البدر: عبدالرحمن العقل، حسين المنصور، حسين المفيدي، وياسر العماري .. وآخرون.

9 - مازالت عواطف البدر حتى هذا التاريخ هي صاحبة أعلى رصيد في مسرح الطفل في الكويت، من الناحية الإنتاجية .. «ثلاث عشرة» تجربة مسرحية بين الإنتاج والتأليف المسرحي، عدا المسرحيات التي قامت بإعدادها، أو التي أشرفت عليها، أو قامت بتقديمها في المسرح المدرسي.

الانطباعية والتي أثارت المزيد من النقد حولها.. وحول إفرازاتها ونتائجها المسرحية.

خلاصة القول: إن جميع هذه المنطلقات دون استثناء تبرز لنا أهمية مسرح عواطف البدر / الطفلي في الكويت ومنطقة الخليج العربي بصفة الخصوصية، والوطن العربي بصفة العمومية.. وأرى أنه قد آن الأوان لدراسة مسرحها من جميع الجوانب دراسة علمية موضوعية شاملة في إطار الظروف التاريخية والمعطيات العصرية اللذين ظهر فيهما هذا المسرح.

إن امرأة بهذا الحجم من الصبر، والكفاح، والثبات، والعطاء والقدرة على العمل في سبيل الارتقاء بالطفل، وقضايا الطفل، وثقافة الطفل في وطنها ومنطقتها.. لتستحق منا جميعاً - نحن الباحثين والدارسين والمهتمين بالمسرح - كل الثناء والتقدير.. ومن حقها علينا أن ندرس مسرحها كما ينبغي أن يكون.. بغية تنوير الأجيال المقبلة بالرواد الذين حملوا مشعل الثقافة والتنوير في مجتمعاتهم.

إنها خطوة رائعة تلك التي أقدمت عليها عواطف البدر بطباعة نصوصها المسرحية في كتاب مستقل.. حفاظاً على هذه النصوص من الضياع أو التشويه.. ونحن هنا نعلم جيداً كم يعاني الباحث في حقل المسرح وهو يبحث عن نص مسرحي تم تقديمه حديثاً، فما بالنا بنصوص وعروض مسرحية مضت عليها سنوات وسنوات..

هذه الخطوة ستختصر الطريق أمام الباحثين، وستوفر عليهم الكثير من الجهد والوقت، وكما كنت أتمنى أن تتبنى وزارة الإعلام ممثلة بالمجلس الوطني

الوحي السياسي، والدعوة إلى تسييس مسرح الطفل.. وتحمله قيماً وطنية تعكس طبيعة المرحلة التاريخية دون الإخلال بالقيم الجمالية، والصياغة الدرامية، وشروط الفن الجميل والكتابة الجميلة الصحيحة..

لذلك من السهل جداً قراءة الواقع السياسي في الكويت ومنطقة الخليج العربي بلغة مسرحية طفلية ناضجة عند عواطف البدر.. قراءة الهدف منها الارتقاء بذوق ومفاهيم الأطفال «المشاهدين» الذين عاشوا تجربة الغزو العراقي لدولة الكويت.. والذين مازالوا يتجرعون مرارتها حتى يومنا هذا.

14 - بصورة أو بأخرى تتبلور أهمية مسرح عواطف البدر أمامنا كدارسين للمسرح وفنونه وعلومه، كونه يجسد نموذجاً حقيقياً لمسرح «المرأة في الكويت ومنطقة الخليج العربي».. ونموذجاً لمسرح المرأة في الوطن العربي.. المرأة العاملة في المسرح، في حقل الإنتاج، وحقل التأليف.. كما يجسد مسرحها النموذج السائد لطبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة - بوصفها «أماً» - والأطفال.. في عالم تتعاقب فيه عظمة المرأة مع قضايا الطفولة.. وعالم تلتقي فيه إشكاليات المرأة مع الأدب والفن والإبداع.

15 - بجانب القيمة التاريخية والقيمة الفنية لمسرح عواطف البدر.. تتضح أهمية هذا المسرح في إطار دراسته في ضوء الكتابات النقدية التي كتبت حوله في المرحلة الأولى، وفي المرحلة الثانية.. باعتبارها واحداً من أهم التجارب المسرحية في الكويت التي صاغت ديالوجاً رصيناً مع الكتابات النقدية الأكاديمية المتخصصة، والكتابات النقدية

لثقافة والفنون والآداب القيام بهذه المهمة الوطنية.

مسرحية «النوخذة الصغير»

تماما، مثل «بيتر فايس».. تؤمن عواطف البدر بالدور التربوي والتحريري للمسرح، وترى كما يرى «بيتر فايس» أن «الفن قادر على تغيير الحياة وإعادة تشكيلها بالفعل».. وإن الفن بالنسبة إليها ضرورة وحاجة.. حاجة تسمو على طبيعة حياة الرفاهية التي اعتاد الإنسان أن يحيها في المجتمعات الاستهلاكية والرأسمالية.. وحاجة منفعية وجمالية محركت نحو التغيير، التغيير الهادف من أجل الإنسان ولصالح الإنسان..

من هذا المنطلق وضعتنا عواطف البدر في مسرحية «روز والأراجوز».. أول مسرحية مؤلفة لها بعد التحرير.. وجهها لوجه أمام واقعنا.. وكشفت لنا بأسلوب درامي ذكي أن المشاكل والمعضلات لا تحل في هذا العصر باستخدام السيف، أو العصا، أو الآلة العسكرية.. أو التلويح بالقوة.. فالقوة الحقيقية تكمن هنا باستخدام «العقل».. فبالعقل ينتصر الإنسان على كل شيء.. وبالعقل يقهر خصومه.. وبالعقل يغير حاله من النقيض إلى النقيض..

فهذه الأمية ياسمين ابنة والي البلاد، حاولت بشتى الطرق والوسائل الانتصار على وزير البلاط وبطانته الفاسدة.. الذين كانوا يسعون إلى إبعادها عن السلطة في أعقاب وفاة والدها.. غير أنها لم تفلح في الانتصار عليهم، وكان الوزير قاب قوسين أو أدنى من كرسي السلطة.. أما ياسمين فربما كان مصيرها

القتل أو السجن، أو النفي من الولاية على أحسن تقدير..

وهنا يتدخل مربّي ياسمين ومعلمها في القصر.. يتدخل خفية بعيدا عن عيون رجال الوزير.. حيث يستطيع أن يقلب دائرة الصراع.. فالمعلم - هنا - وهو رمز العقل، ورمز التفكير العلمي العقلاني حرّض ياسمين - بشكل مباشر - على استخدام العقل في مواجهة الفساد.. العقل الذي يستطيع إدارة المعركة على نحو يحقق معه الانتصار لقوى الخير والعدل والحق..

وحينما تفعل الأميرة ياسمين ذلك، ويغيّر من أسلوبها.. تنجح في القضاء على الفساد، تثبت دعائم العدل والشرعية الشعبية في السلطة والولاية، وتجنب البلاد وزيرا ظالما كان سيحكمها بالنار والحديد..

إذن العقل هنا.. هو مصدر القوة.. والعقل هنا هو المهم في عصر تتفاوت فيه القوة.. فبالعقل يستطيع الإنسان تحقيق المعجزات العصرية.

ناقشت المسرحية بأسلوب رشيق وبمعالجة كوميدية راقية قوامها «الموقف» لا الألفاظ، ولا السخرية المبتذلة.. أشياء تربوية كثيرة تهم الأطفال، وقالت بلغة بسيطة غير مركبة مضامين إنسانية خيرة تحمل قيمة جمالية.. إلا أن المحور الأساسي في المسرحية لم يخرج عن دائرة توظيف العقل في خدمة قضايا الإنسان.. وهي صورة جميلة، ودعوة موفقة من المؤلفة - عواطف البدر - لتعويد الأطفال على استخدام العقل استخداما حسنا ومثاليا.

وفي مسرحية «الدانة».. التي أخرجها الدكتور حسن خليل نعيش القضية ذاتها/ الإنسان والعقل.. أو لنكن أكثر

ومع ظروف جديدة، كيف له أن يكيف نفسه مع الواقع الجديد؟ وكيف له أن يخرج من هذا المأزق؟ وكيف له أن يتعامل مع الأشياء؟ وكيف له أن يجدول الضروريات والأولويات؟ أسئلة كثيرة ومتشعبة من هذا النوع.. ولكن سرعان ما تأتي الإجابات سريعة ومتدفقة عبر سلسلة من المواقف الدرامية التي لا تخلو من الكوميديا الراقية.. وتأتي أيضا عبر لغة مسرحية سهلة تتناسب مع تفكير الأطفال: إنه العقل.. وبالعقل وحده نستطيع أن نعيد صياغة الأشياء، وإعادة صياغة تشكيل حياتنا.. وبالعقل وحده نستطيع الانتصار على الصعاب، وتجاوز التحديات.

في هذه المسرحية نضع أيدينا - عبر سلوكيات الأطفال - على قيم إنسانية جميلة، وقيم جمالية رائعة: الصبر، التضحية، الإيثار، العمل الجماعي، المشترك، التواصل، الصدق، حب العمل، احترام الكبير، التكاتف، المثابرة، عدم اليأس والاستسلام.. الخ، من القيم الإنسانية التي ينبغي على الأطفال تعلمها..

وفي النهاية يستطيع الأطفال عبر العقل الإنساني - هذه النعمة التي أنعمها الله على عباده - الانتصار على الظروف الصعبة، والتحرر من هذا المأزق.. والعودة بسلام إلى أرض الوطن.. بعد أن تعثر عليهم فرق الإنقاذ..

يعود الأطفال جميعا إلى نقطة البداية.. ولكن بعد أن يكونوا قد تعلموا أشياء جديدة.. واكتسبوا خبرات جديدة لا عهد لهم بها، إذ لم يكن بمقدورهم اكتسابها في الظروف الطبيعية والحياة الاعتيادية.. وكأن المسرحية، بكل تفاصيلها وأفكارها درسنا جميعا،

تحديدا الطفل / والعقل (هدف المسرحية).. ولكن هذه المرة بعيدا عن الشكل الفانتازي الذي عولجت فيه مسرحية «روز والأراجوز».. حيث تضعنا عواطف البدر وجها لوجه أمام شخصيات واقعية من لحم ودم تعيش بيننا بكل أبعادها وأحلامها ومشاكلها.. نعرفها ونعرفنا.

تدور أحداث المسرحية حول مجموعة من الأطفال (الفتيان).. يخرجون في رحلة بحرية بقيادة معلمهم، بعد نهاية العام الدراسي كمكافأة لهم على جهدهم الذي بذلوه طوال العام الدراسي.. وكان من نتيجته: النجاح والتفوق.

يستعد الأطفال لرحلتهم كل الاستعداد.. وينطلقون بمركبهم - سعداء - يمشرون عباب البحر.. وفي الطريق تفاجئهم (على غير المتوقع) رياح شديدة، وأمواج عالية.. فينقلب المركب ويتفكك الأصدقاء.. ويقاومون الأمواج.. ويفلحون في النهاية بالوصول متفاوتين إلى إحدى الجزر القريبة من موقع الحادث.

وهناك، في الجزيرة النائية يجمعون شتاتهم من جديد.. ويبدأ التفكير، كيف يستطيعون تدبير أمور حياتهم وهم في هذه العزلة عن العالم.. وقد فقدوا في البحر كل أمتعتهم من ماء وغذاء ووسائل اتصال مع اليابسة.

وأثناء رحلة البحث في الجزيرة المهجورة عن سبل الحياة.. يتعرفون إلى مجموعة من الفتيات (بقيادة معلمتهن) كن قد جئن إلى الجزيرة وانقطعت بهن وسائل الاتصال مع الأهل والوطن..

أمام هذا الموقف الدرامي، يصبح الطفل مجردا من كل شيء إلا من عقله.. فها هو الآن وجها لوجه مع حياة جديدة

والألعاب الشعبية، الأغاني.. واقعية ومنطقية الفعل ذاته.

2- فعل درامي غير مباشر (وهو الفانتازي) يتم على خشبة المسرح بصيغة الفعل الماضي.. وذلك من خلال رواية الأحداث، انطلاقاً من مخيلة الراوي أبو عبدالله (صاحب الحكايات اليومية أو الأسبوعية) وأسئلة الأطفال.. أي حكاية أهل ولاية المرجان، التي لا تتصل بواقعنا إلا من خلال البعد الفكري الذي ترمي إليه عواطف البدر عبر: الإسقاط، والتقريب، والمضاهاة والتشاكل Homeomorphy.

ويجسد هذا المستوى جميع أفراد شعب ولاية المرجان (الخيالية) دون استثناء بدءاً من الوالي ياقوت وزوجته: ياقوتة وياسمين، ومرورا ببلاط السلطة: الوزير، والشاعر، وكاتب الديوان، والمناادي الجوال، والحاجب، وقائد الشرطة، ورئيس الحرس، والجنود، والشرط، والحراس، والحكيم.. وانتهاءً بأفراد عامة الشعب من المعزين البسطاء: أحمد (كبير الصيادين)، عبدالله (البناء)، فهد (النجار)، سعود (صانع الصناديق)، والصباغ، والطار، والمهرج، والتجار، والصيادون، والبناءون، والباعة، والمساجين بالإضافة إلى مريم المرأة الوافدة إلى الولاية من الصحراء الغربية. تدور أحداث المسرحية كما يرويها أبو عبدالله (للأطفال) حول حاكم ولاية المرجان (ياقوت) الذي اشتهر باستبداده، وبطشه، وفساده، وساديته، واستخدامه للسيف والكرabaj في إدارة شؤون رعيته.. أما زوجته: ياقوتة وياسمين فإنهما لا تختلفان عنه في شيء، إن لم تكونا أكثر منه دموية، وفسادا، وبطشا، وسوءاً.. سلطة مستبدة ظالمة.. وشعب معذب..

ودرسا لأطفالنا.. إنه لا غنى للإنسان عن العقل.. فحينما يفكر الإنسان تفكيراً علمياً صحيحاً.. حتماً سيصل في النهاية إلى ما يريد، وسيحقق ما يريد.. وحينما يكون فوضوياً، وثائراً، وغاضباً، وناقماً ويعتقد أن القوة ستحقق له كل شيء.. فإنه هنا سيخسر كل شيء.. ولن يكسب شيئاً واحداً..

إنها دعوة جميلة لاستخدام العقل، ومحاربة الجهل بالعلم.. والظلام بالنور.. ساهمت الرؤية الإخراجية الإبداعية للدكتور حسن خليل بإيصال الكثير من معانيها ومواقفها خاصة في استعراضاته الجميلة التي حملت بصماته المتميزة..

إذا كانت عواطف البدر قد استخدمت في معالجتها الدرامية لـ «روز والأراجوز» الشكل الفانتازي من البداية للنهاية لتحقيق أهداف فكرية سياسية وتربوية معينة.. وإذا كانت قد استخدمت في معالجتها الدرامية لـ «الدانة» الشكل الواقعي، بغية تحقيق أهداف فكرية وتربوية ما.. فإنها في مسرحية «النوخة الصغير» جمعت في معالجتها الدرامية بين الشكليين معا في قالب درامي واحد، (الواقعي والفانتازي).. حيث وضعتنا أمام مستويين من الفعل الدرامي، وذلك على النحو التالي:

1- فعل درامي يتم أمامنا مباشرة (الآن) على خشبة المسرح بصيغة المضارع، ويمثله: الراوي أبو عبدالله وفريق الأطفال من الفتيان المعاصرين، مبارك، سالم، فيصل، علي، ناصر..

وقد أخذنا هذا المستوى البعد الواقعي / العصري بكل إشارات وعناصره ودلالاته الفنية: الأزياء، الإكسسوار، الديكور (منظر الخيمة)، الاستعراضات

وبالسيف المسلط على رقاب العباد.. فإن الشعب يستطيع أن يقهره بقوة استخدام العقل..

وبالفعل، يبدأ التجمع الشعبي حول أحمد.. وحول صياغة حيلة ما للتخلص من ياقوته.. ويهتدي الجميع إلى حيلة ذكية، ملخصها استخدام الأصباغ في تلوين ثعبان عادي.. تلوينا يلفت الانتباه.. وكأنها حقيقية.. ودس ثعبان قاتل في صندوق مخملي جميل يقدم هدية إلى ياقوته..

يشترك الجميع في تدبير وتنفيذ هذه الحيلة: الصياد أحمد، العطار، الصباغ، النجار، سعود صانع الصناديق، ومجموعة من الصيادين...

ويطير الصياد أحمد بثعبانه الجميل إلى القصر.. وتعجب ياقوته بالثعبان ذي الألوان المزركشة.. وتعلن أنها وجدت أخيرا ضالتها.. وينال أحمد المكافأة حيث يوزعها على فقراء الولاية..

تنجح الخطة كما خطط لها أحمد والصيادون.. وتفارق ياقوته الحياة بلدغة قاتلة من الثعبان القاتل، وينقلب القصر رأسا على عقب.. ويغضب الوالي، ويزج بالعشرات من الحراس والجنود إلى السجن وعلى رأسهم رئيس الحرس وقائد الجيش والحكيم.. ويزداد حال الوالي سوءا على سوء، ويستسلم لليأس حزنا على ياقوته التي كان يحبها حبا شديدا.. ومع حالته أيضا تزداد البلاد سوءا على سوء، فلا إدارة ولا نظام..

وتمضي حكاية أبو عبدالله وسط تعليقات الأطفال وأسئلتهم الاستفسارية الواقعية.. وتشوقهم لمعرفة المزيد عن وضع الولاية والحاكم ياقوت.. لتتقلنا عبر التصعيد الدرامي إلى الجانب الآخر

المهم أن يعيش ياقوت في ولايته كما يحلو له أن يعيش، وإن كانت سعادته مستمدة من تعاسة شعبه.. فمن أجل حذاء ياقوته.. مات عشرات الصيادين في الولاية، ومثلهم كان السجن مصيره.. لأنهم باختصار لم يفلحوا في اصطياد الثعبان المناسب، الذي أرادت أن تصنع ياقوته من جلده حذاء لها..

وتمضي حكاية أبو عبدالله تشرح وتروي ما يدور في الولاية.. وتقلنا عبر لغة بسيطة جميلة، وعبر أسئلة الأطفال الواقعية.. إلى عامة الشعب، لنستشعر بالظلم الواقع عليهم، ونقرأ من لغتهم حالة الضيق التي ترسم على وجوههم.. والتذمر الذي يصدر عنهم.. وإذا بنا أمام نموذج فريد من الصيادين (أحمد) نموذج يرفض الظلم، ويرفض الاستجابة لطلبات الوالي وزوجته..

ويبدأ الصياد الماهر أحمد قيادة المعذبين من أبناء الولاية.. إلى تجمع بسيط، أو إلى خلية عمل.. هدفها التفكير والتدبير: كيف نخرج من هذا المأزق؟ كيف نتغلب على الوالي وعلى رغباته؟ كيف نقاوم الظلم؟ وهو السؤال / القاسم المشترك في كل أعمال السيدة عواطف البدر.. البحث عن إجابة واقعية منطقية مصدرها استخدام «العقل»..

يرفض الصياد أحمد بحسه الوطني، والعقلاني، استخدام القوة في مواجهة الوالي وبلاط الوالي.. ويؤكد للصيادين أن القوة هنا غير متكافئة.. حيث ستكون الأرجحية فيها لصالح نظام الوالي..

إذن ما العمل؟ وما التدبير؟
- يأتي الجواب واقعيًا يتناسب مع الكائن والممكن.. إنه العقل.. فالعمل عمل العقل، والتدبير تدبير العقل.. فإذا كان الوالي ياقوت قد قهر شعبه بقوة السياط

إذا أفلح في بناء القصر الذي تريد
ياسمين..

ومع تحرير المساجين والمظلومين من
سجن الوالي تتصاعد الأحداث الدرامية
باتجاهين.. وذلك على النحو التالي:

1- يزداد الالتفاف الشعبي حول
الصيد أحمد باعتباره العقل المفكر المدبر
الذي يسعى جاهدا لتخليص الولاية من
الظلم.. فينضم الآن إلى معسكر الشعب:
الجنود والحراس، وقائد الجيش، ورئيس
الحرس، وقائد الشرطة، والحكيم..
بالإضافة إلى الصيادين والبنائين وعامة
الناس..

2- تضعف دائرة سلطة الوالي بابتعاد
رجال الشرطة والحرس عنه.. لقناعته
بعدالة المطالب الشعبية من ناحية، ولأنهم
ذاقوا ظلم الوالي من ناحية ثانية وأدركوا
بالعقل والمنطق أنهم يجب أن ينتصروا
للحق والعدل..

وفي الجانب الموازي لهذا الخط
الدرامي.. تصور لنا المسرحية قضية
«مريم» المرأة الغربية القادمة من ولاية
المرجان من الصحراء الغربية بهدف
الحصول على دواء مصدره كبد الحوت،
لا يتوفر إلا في هذه الولاية.. كونها ولاية
غنية بالحيتان، وفيها عدد كبير من
الصيادين المتميزين..

تقابل مريم الوالي والأميرة ياسمين
وتشرح لهما ظروف ابنها الصغير
الوحيد المريض.. الذي تركته في
الصحراء الغربية، وجاءت إلى هنا لتعود
إليه بالدواء.. دواء كبد الحوت..

ويحدث عكس ما هو متوقع.. لا مانع
من كبد الحوت، ولا مانع من شفاء الطفل
الصغير.. ولكن هناك رغبة تدفع بها
ياسمين إلى الوالي بضرورة تبني الطفل
(حيث لا أطفال لديهم).. شريطة

من حياة الوالي.. وتصور لنا كيف التقى
ياقوت بياسمين ابنة الشهبندر السابق..
وكيف أعجب بها، وقرر أن يتزوجها..
لتحتفل الولاية بهذه المناسبة.. غير أن
الاحتفال سرعان ما ينقلب إلى حزن..
والأفراح إلى أتراخ.. والأغاني إلى صراخ
وعويل.. والسبب ببساطة أن ياسمين لا
تختلف في شيء ما عن ياقوتة.. بل
قناعان لوجه واحد، ورغبات واحدة.

وحتى تخرجه من حزنه، ومن كآبته..
تقترح الأميرة ياسمين على الوالي
الانتقال من هذا القصر إلى قصر جديد
يقع على شاطئ الولاية.. يوافق الوالي
ويطلب من كاتب الديوان صياغة فرمان
جديد موجه لجميع البنائين في الولاية
بالمبادرة إلى بناء قصر جديد.. فمن أفلح
فله مكافأة، ومن استعصى عليه الأمر فله
السيف أو السجن..

وعلى الفور يقرر طبل المنادي الجوال
في جميع جوانب الولاية.. ليعود الحزن
من جديد يسيطر على الولاية حزنا على
البنائين الذين ذهبوا ضحية مزاج
ياسمين. وهنا يتدخل الصيد أحمد ثانية
لعله يستطيع إنقاذ الولاية من ظلم ياقوت
وياسمين، ويصوغ خطة ذكية مع البناء
عبدالله وبقية البنائين وأهل الولاية..
وينجح عبدالله في بناء القصر الذي
يرضي غرور ياسمين وياقوت.. وعند
استلام المكافأة كانت المفاجأة..

رفض عبدالله استلام أي مبلغ من
المال.. إنما تركز طلبه حول رغبته بتحرير
قائد الحرس، ورئيس الشرطة، وقائد
الجيش والحكيم، وعامة الناس من
السجن.

غضب الوالي من هذا الطلب، وضاق
صدره بسماعة.. غير أنه اضطر
للاستجابة لأنه وعد بتنفيذ أي طلب للبناء

والصيادين - بإخفاء خاتم ماسي غير حقيقي مشابه لخاتم الأميرة ياسمين في جيب قميصه ..

وفي الرحلة، يقوم المهرج بإلقاء نكاته .. ورواية قصصه المسلية، التي تستحوذ على إعجاب الوالي وياسمين .. وفي أعقاب ذلك يقوم بإجراء بعض الألعاب السحرية المسلية أمام الوالي وياسمين فيزدادان سعادة على سعادة .. فيطمئنان إليه وإلى ألعابه وإلى قدرته العجيبة .. حيث يأخذ الخاتم الماسي الحقيقي لياسمين ويضعه في فمه، ثم يخرج لها الخاتم المزيف الشبيه من جيب قميصه .. ويضع الخاتم الحقيقي في جيبه .. (يكرر المهرج اللعبة أكثر من مرة).

وحينما يحين موعد تنفيذ الخطة، يقنع المهرج الوالي بأنه سيقذف بالخاتم (الحقيقي) في الهواء، وسيجده في اصبع الأميرة ياسمين ..

يتوافق الوالي على ذلك، فيأخذ المهرج الخاتم الحقيقي ويخفيه في طرطوره بحركة ذكية، ويبدأ يلهو بالخاتم المزيف في الهواء، إلى أن يسقطه متعمدا في البحر .. وهنا ينهال الوالي على المهرج ويضربه ضربا مبرحا .. ويظل طوال الرحلة يكيل له الضرب والشتائم .. والمهرج صابر، متحمل، من أجل ضمان تنفيذ الخطة .. وتحزن ياسمين على خاتمها حزنا شديدا، كما يحزن الوالي لحزن ياسمين ..

وحينما يعودون من الرحلة .. ينجح المهرج في توصيل الخاتم الماسي الحقيقي إلى الصياد أحمد دون أن يكتشف أمره أحد من الحرس .. فيسعد أحمد ورفاقه بهذا الإنجاز الذي يؤكد لهم أنهم ماضون في تنفيذ الخطة كما هو

الحصول على هذا الدواء .. ولا شرط إلا هذا الشرط .. ولكن كيف يكون ذلك؟ وكيف تتخلى أم عن ابنها؟

يزداد الموقف الدرامي تأزما وتعقيدا فياسمين قد وضعت العربية أمام الحصان .. ولا حل لمشكلة الطفل .. إما أن يموت .. وإما أن يحصل على الدواء .. وهو الأمر المشروط بالتبني ..

تفشل دموع مريم في استثارة عطف ياسمين أو الوالي .. وتفشل أمومتها في تحريك قلب أحدهما .. وفي النهاية تختار الحياة لابنها في ظل حياة القصر بعيدا عنها .. حتى لا تتركه يموت هكذا في حضنها .. وعلى الفور يأمر الوالي حراسه بالذهاب إلى الصحراء الغربية وإحضار ابن مريم .. لأنه سيصبح ابن الوالي بالتبني ..

عودة إلى الخط الدرامي الرئيسي في المسرحية ولحاكم ياقوت الطاغية .. حيث يزداد الأطفال المعاصرون شوقا إلى معرفة تفاصيل الحكاية ومآلات أحداث لصياد أحمد ورفاقه ..

وتأتي الأحداث مسلسل من مخيلة أبو عبدالله .. فها هو الوالي ياقوت يعلن للعباد - بناء على رغبة الأميرة ياسمين - أنه بحاجة إلى نجار ماهر للقيام بتنفيذ جميع أعمال النجارة في القصر الجديد .. بما يتفق ورغبات الأميرة ياسمين التي لا تطاق .. فيتقدم النجار فهد ..

تتواصل الخطة بتواصل الأحداث الدرامية .. مع انضمام أكبر عدد من الناس إلى معسكر الشعب .. وهذا آخرهم «مهرج القصر» الذي يكلفه أحمد بتنفيذ الجزء المهم من الخطة ..

يحدث أن يخرج الوالي مع ياسمين في رحلة بحرية ويصطحبان معهما المهرج .. الذي يقوم بدوره - بالاتفاق مع أحمد

مخطط لها.. وأن الكل فيها متعاون.

وفي الطرف الآخر ينجح النجار فهد في إنجاز أعمال النجارة على النحو الذي تريده الأميرة ياسمين، ويوافق عليه الوالي ياقوت..

وهنا، تأتي الفرصة مواتية.. للتخلص من الوالي، ومن ياسمين، ومن زمرة الفساد.. حيث يقرر الجميع بقيادة الصياد أحمد: أنه لا عودة ثانية إلى الحزن، ولا دماء بعد اليوم.. وقد آن للظلم أن ينتهي، وأن للحق أن ينتصر.. فماذا يحدث؟

يحدث التالي: لابد من استخدام العقل ثانية وثالثة.. فسياف الوالي أنصل وأشد.. ولكن عقل الشعب أكثر إشعاعاً ونوراً.. والسيف بيد الجاهل قاتل.. ولكن الشمعة بيد العاقل مشاعل.. إذا لابد من استخدام العقل.. ولابد من التكتاف والتعااضد.. لتبدأ خطة التخلص من الوالي وبطانته..

يرفض النجار فهد أن تكون مكافأته على أعمال النجارة مالا أو ذهباً.. فهو يريد ما هو أهم من ذلك.. وهنا يستغرب الوالي.. فماذا يريد النجار؟

يطلب النجار من الوالي - حسب الخطة المتفق عليها - أن تكون مكافأته إعدام البناء عبدالله.. ويوافق الوالي على هذا الطلب اعتقاداً منه أن هناك ثأراً بين النجار والبناء عبدالله، ويعدّه مطلباً شعبياً.. وها هي الفرصة مواتية الآن أمام الوالي للانتقام من عبدالله الذي أصر على إخراج المساجين من سجنهم.. ويحدد النجار فهد في مطلبه أن يكون الإعدام غرقاً.. أي قذف عبدالله في البحر على مرأى من عامة الناس..

وهنا يطلب الوالي من قائد الجيش تنفيذ هذا الأمر.. ولأن قائد الجيش شريك

بالحيلة واللعبة التي تحاك ضد الوالي.. يوافق على تنفيذ هذا الأمر.. ويخرج الموكب في صباح اليوم التالي إلى عرض البحر لتنفيذ الأمر..

ويلقي قائد الجيش بعبدالله وسط البحر.. ولكنه يعيده بالليل خفية إلى منزل الصياد أحمد، حسب الخطة المرسومة.. دون أن يعلم أحد مابالأمير..

تتواصل الأحداث المسرحية، وينسى الناس حكاية البناء عبدالله ظناً منهم أنه مات غرقاً.. وفي الطرف الآخر من الأحداث يزداد الناس تدمراً من حكم الطاغية ياقوت.. فلا طاقة لهم على طلباته.. فيفتح لهم أبواب السجن ويعذبهم أشد التعذيب، ويكتم أقواهم.. وفجأة وسط هذه الأحداث والاضطرابات تحدث المفاجأة.. يعود عبدالله إلى الحياة ويطلب مقابلة الوالي..

وأمام الوالي وياسمين والوزير.. يروي لهم قصة إعدامه غرقاً، ووصوله إلى قاع البحر حيث مدينة اللؤلؤ والزمرد والماس، والتقاؤه بحاكم المدينة الذي بنى له قصراً من الأعشاب.. ويشطح عبدالله في وصف هذه المدينة.. ويقدم في النهاية خاتماً ماسياً إلى الوالي هدية من حاكم مدينة اللؤلؤ.. فتتعرف ياسمين عليه.. وتقرر أنه خاتمها.. وهنا ينقل عبدالله إلى الوالي تحيات حاكم مدينة اللؤلؤ تحت الماء ودعوته لزيارته في القريب العاجل.. ففي الوقت الذي يصدق فيه الوالي هذه الحكاية الوهمية.. وتشاركه ياسمين هذا التصديق.. يتشكك الوزير في الحكاية كلها، ويستشعر بأمر غريب إلا أنه لا يفصح عنه..

ويقرر الوالي القيام بهذه الزيارة.. ويصطحب معه الأميرة ياسمين والوزير، وبعض الحرس.. وحينما يغوصون إلى

بفكرة واحدة قوامها مقاومة الظلم وانتهى والناس كلهم من حوله ..
الأول رفع شعار الظلم، ودافع عن الظلم بالسيف والكراباج .. والثاني رفع شعار الحق والعدل .. ودافع عن الناس بالعقل .. وفي النهاية انتصر العقل على السيف .. وانتصر العدل على الظلم .. وانتصر النظام على الظلام والنور على الجهل .. والحب على الكراهية .. وانتصر الإصلاح على الفساد .. وانتصرت القيم الأخلاقية العليا والقيم الوطنية النبيلة على القيم الفاسدة وعلى الأنانية والتسلط .. باختصار انتصرت الديمقراطية العقلانية على الديكتاتورية الفاسدة المستبدة .. وهذا هو جوهر الصراع دوماً في مسرح عواطف البدر .. فبالعقل استطاعت الأميرة ياسمين في مسرحية «روز والأراجوز» أن تثبت ادعائهم حكمها العادل بين الناس، وأن تقضي على سلطة الوزير الفاسدة، الذي أراد انتزاع السلطة منها .. فانتصرت ديموقراطيتها على ديكتاتورية الوزير .
وبالعقل استطاع الفتيان في مسرحية «الدانة» إقامة صرح من الديمقراطية العقلانية، التي أعادتهم إلى حياتهم الطبيعية بعد عزلة قسرية عن المجتمع .. وانتصر الإنسان بعقله وسمو روحه وسلوكه على الظروف القاسية المحيطة به ..

وبالعقل تم تتويج الصياد أحمد رمز العمل، ورمز التعقل، ورمز الوطنية، ورمز الشعب .. حاكماً على ولاية المرجان في مسرحية «النوخذة الصغير» .
ذات يوم وقف بيتر فايس يقول بشكل تحريضي: «اضربوا هذا الرجل الميت .. الشاحب، اضربوا هذا الرجل الميت .. حتى لا يعود إلى الظهور بيننا مرة

مدينة اللؤلؤ والزمرد تصاحبهم أحلامهم .. وأطماعهم .. فإنهم يغوصون إلى المجهول، وإلى النهاية الحتمية للظلم .. رحلة بلا عودة ..

وهنا، يحمل الناس الصياد أحمد على أكتافهم وينصبوه حاكماً على الولاية في إشارة صريحة إلى أن العقل وحده .. هو الذي سيحكم الولاية .. فيفرح الناس فرحاً شديداً، وكان أول قرار اتخذه أحمد: عودة الطفل الصغير إلى أمه مريم، وسن قانون التعاون والتآلف والوحدة بين الجميع .. أي أقام العدالة الاجتماعية حسب وجهة نظر السيدة عواطف البدر .. على هذا النحو تؤكد المؤلفة، استناداً إلى رؤيتها في صياغة أحداث المسرحية أن دولة اليوتوبيا في قرننا هذا (وأقصد القرن المقبل / الحادي والعشرين) لا تنهض إلا على العقل .. ولا تقوم إلا على العقل .. فمن يملك عقلاً يملك دولة .. ومن يملك سيفاً، أو خنجراً، أو كراباجاً، أو آلة عسكرية .. فإنما يملك في داخله إمكة من الخوف والرغبة .. وما الأدوات هذه إلا أدوات حماية للسلطة من نقمة الشعب .

وبالتالي، فإننا نصل مع السيدة عواطف البدر إلى خلاصة مؤداها: إنه إذا كانت دولة الظلم ساعة .. فإنما دولة العدالة حتى قيام الساعة .. فماذا جنى ياقوت؟ وماذا جنى أحمد؟ طرفا النقيض في المعادلة الدرامية ..

الأول سار بسيفه بخط أفقي سريع من السلطة إلى خارج السلطة .. والثاني سار بعقله بخط عمود سريع - يوازي سرعة الأول - من منطقة خارج السلطة إلى موقع السلطة ..

الأول .. بدأ وكل الناس من حوله، وانتهى وحيداً إلا من زوجته ووزيره وبعض جنوده .. والثاني بدا وحيداً

أخرى. يقصد نظام ديكتاتور البرتغال
المقبور سالازار».

في هذه المسرحية «النوخذة الصغير»
أرى أن صوت بيتر فايس لا يزال قائما
بيننا من خلال صوت عواطف البدر
ولغتها المسرحية التحريضية الجميلة
التي يفهمها كل قارئ لمسرحيتها وكل
مشاهد لها..

ويبدو واضحا عبر الاستخدام المتقن
لأدوات المسرح الملحمي وأسلوب المسرح
التحريضي التطور والنضوج الفني في
مسرح عواطف البدر، والنقلة التأليفية
الجميلة والمنطقية التي انتقلت إليها بشكل
انسيابي متناسق من مسرحية «روز
والأراجوز» إلى مسرحية «الدانة» ثم إلى
مسرحية «النوخذة الصغير».. وهي
المسرحية التي تسجل النضوج الفني
والفكري للكاتب..

سألت عواطف البدر ذات مرة قائلا:
وأنت تكتبين هذا العمل.. أقصد «النوخذة
الصغير» أين كانت عيناك؟

فقالت: بصراحة شديدة.. إلى كل
مكان، وكل دولة، وكل موقع يتواجد فيه
ياقوت وياقوتة وياسمين.. إلى كل مكان
يعج بالفساد، والظلم والقهر
والاستبداد.. إلى كل مكان تغيب عنه
شمس العدالة الاجتماعية.. إلى كل مكان
يريد أن يتحرر أهله من سياط العبودية..
إلى كل مكان يموت فيه البسطاء والعامة
من أجل نزوات الحاكم.

وهنا أدركت ماذا تقصد السيدة
عواطف البدر.. وأدركت جيدا كيف
صارت رائدة.. ولماذا هي رائدة لمسرح
الطفل؟...

ففي هذه المسرحية، ومن قبلها
مسرحية «روز والأراجوز» ومسرحية
«الدانة».. انتهجت عواطف البدر أسلوبا

جديدا في تسييس مسرح الطفل عبر
نشر المزيد من القيم الوطنية النبيلة
الهادفة التي تعلم الأطفال:
- معنى الوطن.. والوطنية.
- التضحية في سبيل الوطن.
- الوطن أولا.. ونحن ثانيا وعاشرا.
- حب الوطن.. سمو روحي.
- بالعقل نحب الوطن.. وبالعقل نحمي
الوطن.

- بالعقل نحقق إنجازات الوطن
وأهدافه.

- بالعقل نبني مستقبل الوطن.
إنها حقا دروس عظيمة في التربية
الوطنية.. تصلح للأطفال ما فوق
السادسة وحتى الرابعة عشرة.. فكل
شريحة عمرية حتما ستجد فيها ما
يفيدها..

بقي أن أسجل هنا، أن هذه المسرحية
تشكل في بنائها الفني وطروحاتها
الفكرية صورة درامية حقيقية لتطور فن
الكتابة المسرحية للأطفال في الكويت
ومنطقة الخليج العربي.. وصورة درامية
حقيقية لتطور فن الكتابة المسرحية (في
مسرح المرأة العربية) على المستوى
القومي.. إنها نموذج للكتابة الهادفة
المضادة للكتابات الاستهلاكية التجارية
التي تنتشر كثيرا في السوق الفني..

كلمة واحدة.. إنها كتابة تعني
«الالتزام».. الالتزام بالفكر، والالتزام
بالموقف، والالتزام بثقافة الطفل، وبالطفل
ذاته.. التزام العهد الذي قطعته السيدة
عواطف البدر على نفسها.. فكانت من
خلاله رائدة مسرحية عربية.. سيذكرها
التاريخ بكل الاحترام والتقدير..

دولة الكويت
ديسمبر ١٩٩٨

الشخصية النسائية في مسرح توفيق الحكيم

د. أحمد صقر

عند التعرض لملامح الشخصية في
الدراما الحديثة فإننا نجد الكثير من
التغيرات التي طرأت على أسلوب رسم
ملاحها وكذلك دورها الذي تضطلع به
في المسرحية، ذلك أننا في «غالبية
الدرامات الحديثة نجد الشخصيات لا
تعرف ماذا تريد، فهم ضحايا لقوى
البيئة، فاقدو الوعي والقدرة المادية
على الفعل، ففي مسرحية «منزل
القلوب المحطمة» لشونجر عكس هذا،
إن الشخصيات واعية تماماً لما
تريد» (١). ولا شك أن هذه السممة
تتبلور في كثير من أعمال كتاب المسرح
الحديث حيث نجد شخصيات «شو»
كما يقول إيميل روي EMILROY
أصواتا واعية لأدوارها في حين لم
تستطع شخصيات تشيكوف أن تفعل
ذلك» (٢) وبذا يتحتم على بطل الرواية
أن يتمتع بملامح معينة إذا عجز عن
تحقيقها فشل دوره كما تؤكد وجهة
نظر النقد الحديث ذلك أن «بطل الرواية
الذي لا يعي موقفه ليس بطلاً على
الإطلاق، لكنه أداة عاجزة للقصة
المروية» (٣).

إن هذا التطور والتغيير الذي طرأ على
ملاح الشخصية في الدراما الحديثة
نجد أنه ينعكس بطبيعة الحال على ملاح

الجديدة التي تحدث عنها شو ويعني بها أنها «ليست جديدة بالمفهوم التاريخي ولكنها حركة تعبير عن خصائص معينة في المرأة سواء عاشت هذه المرأة في الماضي أم إنها تعيش في عصر الحاضر» (7)

من خلال هذه الدراسة أطرح ثلاث نقاط تتعلق بطبيعة الشخصية النسائية وتصويرها في مسرح توفيق الحكيم.

أول هذه النقاط يتمثل في الجديد الذي أتى به الحكيم في تصويره لملامح المرأة وعلاقة ذلك بما يثار حوله من أنه كاره النساء وثاني هذه النقاط يتمثل في كيف صور النساء في مسرحه وعلاقة ذلك بواقع المجتمع الذي عاش فيه، إذ يفترض البعض أن جميع نساء أخذن ملامهن من جو الأساطير ايزيس / جالاتيا / الخ. وثالث هذه النقاط إلى أي مدى نجح الحكيم في تحقيق التوازن بين التصوير الفني لأبعاد الشخصية وبين التصوير الواقعي في ظل مجتمع لازال ينظر إلى المرأة نظرة النابغ.

احتلت المرأة في مسرح توفيق الحكيم مكانة مرموقة عالية حيث كرمت وأعطيت حقها من التقدير والاحترام، ولم يعد ينظر إليها على أنها متاع مملوك للرجل تأكل وتشرب وتنجب وكفى، بل أصبحت محترمة، خلافا لما كان سائدا.

ومن ناحية أخرى تمتعت المرأة أيضا عنده بسمة أخرى تمثلت في أنها تقوم بالخطوة الأولى لتحريك كل الأمور المحيطة بها مما جعلها مركز الثقل بالمسرحية. هذا إلى جانب أنها تمتعت ببعض السمات التي تمثلت في قوتها التي يخشى بأسها. تحمل من صفات الرجل الكثير ولم تعد تلك المرأة المستكينة

الشخصية النسائية في المسرح العالمي والمحلي ذلك أن برناردشو ومن قبله ابسن وغيرهما قد أعطيا للمرأة مكانة مرموقة، فقد «كرم شو المرأة ووضعها في مكانة عالية وأعلن أنه لا بد وأن تحب المرأة، إلا أنها لا بد وأن تقدروا تحترم وتوقر في نفس الوقت» (4).

ذلك أن شولم يقدم نساءه لكي يمارس مهن الحب وحسب بل لا بد وأن يحترمن، بل علينا أن «نخشى بأسهن». لذا نراه يعقلن العلاقات الجنسية، ويقرب العاطفة التي يريدها لتكون تجربة عقلية» (5) وهذا الأمر يعني أن علينا احترام مشاعرهن وآرائهن.

إن ابسن وبرناردشو وغيرهما من كتاب المسرح العالمي والمحلي قد أعطوا جميعا المرأة مكانة محترمة، فلها الحق في أن تقوم بتخطي الحدود المتعارف عليها لها، ذلك أنه من الجدير بالملاحظة أن «النساء اللاتي عادة تأخذن الخطوة الأولى - أي المبادرة - في الدراما، ليس فقط في أمور الحب ولكن في كل شيء آخر إنهن القوة المحركة» (6).

ومما سبق نستطيع القول أن ابسن وشو وغيرهما من كتاب الدراما العالمية قد خلصوا المرأة من مكانتها المتدنية. وقدموا صورة لشخصية المرأة غير المستكينة لقدرها. أما عن ملامح شخصية المرأة في مسرح كاتبنا توفيق الحكيم فهل اتفقت مع التطور العالمي الذي حدث في مجال الدراما العالمية وفي أساليب التعامل مع المرأة بطريقة تمكنا من القول أن الشخصية النسائية في مسرح الحكيم قد قدمت الكثير من الخصال واللامح مما يباعد بينها وبين المرأة بالمفهوم التقليدي ويقربها من المرأة

الرجل، «فشهرزاد» هي الحياة، نور المعرفة هي الأمل الذي عقد عليه «الحكيم» أمل «شهريار» في التغيير ونجح في ذلك، وكذا «جالاتيا» - المرأة - التمثال الذي دبت فيه الحياة - التي تنجح في أن تكشف عن نوازع الأنانية وضيق الأفق في شخصية «بجماليون» وتمسكه بدور المرأة التقليدي في الحياة فهو رفضها حينما شاهدها تكنس وتقوم بدورها كامرأة إلى جانب دورها كحبيبة ورمز للمشاعر الرقيقة، وهنا تكشف «جالاتيا» هذا الزيف لتجعل النظرة المستقبلية للمرأة موضوعا لا بد أن نعيد النظر فيه من أجل التغيير» (9).

يتحقق عند توفيق الحكيم أيضا ملح آخر يميز الشخصية النسائية في مسرحه وهو حقها في الاختيار والرفض فيما يتعلق بأمور الزواج والحب. وتتحقق هذه السمة عند الحكيم في مسرحيته «السلطان الحائر» «فالغانية» التي اشترت السلطان وأجلسته إلى جوارها وأصرت على حقها في أن تتمتع بوقتها، كيفما تحب، نراها تصر على أن يبغي «السلطان» معها تلك الليلة إلى أن يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، وهنا نرى أن «الغانية» تحدث «السلطان» وتطلب منه أن يشاركها في الاستمتاع بالغناء والموسيقى ويتساءل السلطان هل هناك ما تطلبه؟ فتجيبه أنها لا تسعى إلى أكثر من ذلك.

وهذا ما حدث بالفعل أيضا مع شخصية «شهرزاد» التي استطاعت برغم القيود الظاهرة أن تمارس ميولها دون قيود حقيقية عن طريق التحايل على «شهريار»، وتنجح في أن تنقذ حياتها، وتستمتع بتحقيق ما تمناه وأكثر من ذلك نجاحها في تحقيق التغيير في شخصية

الضعيفة التي صورها الكتاب من قبل. صور توفيق الحكيم دور المرأة من خلال مسرحيته «شهرزاد» فجعل لها الحق في القيام بالخطوة الأولى المتمثلة في مبادرتها من أجل تغيير حال ترى أنه مشين ويتحقق هذا «لشهرزاد» التي رفضت ما كان يقوم به «شهريار» تجاه النساء ونجحت في أن تصرفه عن حبه وعشقة لسفك الدماء وتحول إلى طلب المعرفة والعلم، كذلك شخصية «الغانية» في مسرحية «السلطان الحائر» تنجح في إعطاء «السلطان» و«القاضي» بل الجميع درسا في إصرارها على أن يصححوا نظرتهم إليها كامرأة نظر إليها على أنها ساقطة تسعى من أجل المال واللذة وتعطيهم درسا تبادر فيه وتوضح ضرورة التمسك بالقيم والقانون والابتعاد عن القوة» (8).

إن الحكيم هنا ينجح في أن يجعل الغانية قادرة على إبداء الرأي بل وتغيير ما حولها فهي لم تعد المرأة التقليدية. كما سبق وذكرنا. بل أصبح لها الحق في المشاركة وإبداء الرأي في كثير من الأمور مما يجعلها قوة محركة دافعة لتسيير عجلة الأمور وقد ترتب على ما سبق أن أصبحت المرأة - بعد أن تمتعت بهذه المكانة المحترمة - قادرة على إحداث التغيير سواء في الأسرة أو المجتمع وأعنى بذلك أن المرأة هي الأم التي تربي وهي الزوجة التي تلد وهي رمز الحياة واستمرارها وتتحقق هذه السمة في مسرح الحكيم من خلال مسرحياته «شهرزاد» و«بجماليون»، إلا أن هذه النظرة قد تختلف عند بعض كتابنا نظرا إلى شرقيتنا التي لاتزال تنظر إلى المرأة نظرة تجعلها تأتي في المرتبة الثانية من بعد

لسانها كلامها ورودا عقلية منطقية جعل البعض يقول إنهن أبواق لآراء المؤلف. ويقول.

Hanshud off Kamer على لسان «شو» إنني لا أستطيع أن أغير عقول وأفكار الشخصيات ولكني أستطيع أن أزيد معرفتهم بأمور الحياة» (10) وبذا تبدو هذه الشخصيات وكأنها تعتنق - افكارا كثيرة هي أفكار المؤلف مما يحولها إلى «أبواق ضعيفة تعبر عن آراء المؤلف، إنه يدفعها لأن تتكلم رغما عنها، إن شخصياته هي ذوات للمؤلف، إنها مجرد دمي وهي تتحدث بلسانه، إنهم الممثلون فقط الذين يجعلونهم يظهرون مختلفين» (11) فمثلا عند حديث الغانية مع القاضي نراها تقول :-

السفانية :- وتعني كذلك إنه يجب أن أوقع العقد حتى يصبح الشراء نافذا.

القاضي : تماما
الغفانية : لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء... أليس هو امتلاك شيء في نظير ثمن....

القاضي : هو هذا...

إنه التخلي عن الاملاك» (12)
كذلك الحوار الذي دار بين السلطان والغانية ليؤكد ما سبق ذكره من أنها تتفوه في بعض المواقف بما يفوق إمكاناتها العقلية وما نعلم عنها في المجتمع، مما يجعلها تبدو مجرد دمية تردد ما يملأ عليها فمثلا حوار السلطان والغانية يوضح هذا :-

الغانية : ومن الذي أعطاني كل هذه السلطة... المال....

السلطان : القانون....

الغانية :- لفظ من فمي يستطيع أن يغير مصيرك، ويوجه حياتك إما إلى

شهر يار. سمة أخرى اراها تتحقق في أعمال توفيق الحكيم فيما يتعلق بملامح الشخصية النسائية، وأقصد به أن المرأة كشخصية نسائية قد صورت ولها بعض الملامح من وعيها وقدرتها على إبداء الرأي واتخاذ القرار، إلا أن هذا لا يعني أنها صورت بملامح لم يعتدها الناس من قبل بل وجدنا الرقة والأنوثة وفيض المشاعر هذا يتحقق إلى جانب ما ظهر من ملامح الخشونة والقسوة في الشخصيات النسائية مثل «شهرزاد» حيث تحمل الأنوثة والرقة ومشاعرها الفياضة وأيضاً شخصية «الغانية» في مسرحية «السلطان الحائر» وشخصية «براكساجورا» في مسرحية «براكسا» وعليه نستطيع القول إن تميز هذه الشخصيات النسائية بقدرتهن على اتخاذ القرار وإبداء الرأي لم يقلل من شخصياته وقيمتها ذلك أن شخصياته لم تحرم ما تتمتع به الشخصية الانسانية من مشاعر الرقة وفيض الأنوثة والحب مما جعلهن شخصيات باقية خالدة.

سمة أخرى تتحقق عند شخصيات توفيق الحكيم النسائية ألا وهي أن النساء يدلين في بعض الأحيان بآراء لا تتفق مع قدراتهن وطبائعهن وما يتوقع منهن الجمهور مما أدى ببعض النقاد إلى وصفهن بأنهن أبواق لآراء المؤلف وليس لهن الرأي الحر المستقل.

يتضح من شخصية «الغانية» في مسرحية «السلطان الحائر» أنها تتفوه في بعض المواقف بعبارات قد لا تتفق مع ما عرف عنها، إلا أننا لا بد وأن ندرك منذ البداية، أن «الحكيم» فعل ما فعله «شو» حيث عقلن شخصياته ووضع على

الرق والعبودية، وإما إلى الحرية والسيادة....

السلطان: -وعليك أن تختاري...

الغانية: -«متفكرة» بين العبودية التي تمنحك لي، وبين الحرية التي تحفظك لعرشك وشعبك....

السلطان: -عليك أن تختاري...

الغانية: -الخير صعب!

السلطان: -أعرف!...

الغانية: -إنه لمؤلم أن أتركك تذهب... أن أفقدك إلى الأبد... ولكنه مؤلم أيضا أن أراك تفقد عرشك... لأن بلادنا لن يتاح لها أبدا سلطان في مثل عدلك وشجاعتك... لا.. لا تترك الحكم، ولا تعزل العرش... أريد أن تبقى سلطانا... (13).

أما عن شخصية «براكساجورا» في مسرحية «براكسا» فتتعرف من خلال عدة مواقف ومن خلال حوارها على أنها تتفوه بما لا يتفق وسلوكها يؤكد عدم اقتناعها بما تقول فبعد أن تستولي على الحكم نراها تتحاور مع الفيلسوف في محاولة إيجاد حل لبعض المدينين الذين طالبوا بإعدام الدائنين، فتري ردها يدل على شخصيتها وعدم إلمامها بكل الأمور فتقول:-

الفيلسوف:- لقد ارتفعت إلى هذا المكان، لأنك تستطيعين.

ولقد طلبت أن تمنحي السلطان، كي ترضى الناس أجمعين!..

براكسا:- اعدم الدائنين من أجل المدينين... واعدم المدينين من أجل الدائنين؟... وبهذا وحده أحقق المطالب؟...

الفيلسوف:- وبهذا ترضين الجميع!....

براكسا:- أسخر متى؟!....

وفي موقف آخر يجمع بين براكسا وبليروس تتفوه براكسا بأسلوب يدل على أنها تتطرق بما يجعلنا نصرف انتباهنا إلى الكاتب توفيق الحكيم «وإلى آرائه في الحكم أكثر من أن نركز على الشخصية ذاتها:-

براكسا:- إن الشعب لم يعد يريدني... بليروس:- الأمر مختلف إنني لا أستطيع أن أحكم إلا برأي المجلس، والمجلس غير موجود الآن... أما أنت فإن الأمر الواقع هو الذي يفرضك الآن على الناس...

هيرونيوس:- ليس هنا المسألة... إن الشعب سيرضى بك ملكا لأنك رجل جديد، تمثل صفحة جديدة.... هذا كل شيء...ع

بليروس:- ملك؟... ولماذا ملك؟

براكسا:- لأنك لا تستطيع أن تكون كما كنت أنا لأنك لم تنتخب من الشعب ولا أن تكون كما كان «هيرونيوس» لأنك لم تكن قائدا للحش... (14).

إن توفيق الحكيم بذلك يكون قد قدم صورا ونماذج عديدة لشخصية المرأة من خلال بعض مسرحياته ولعله في ذلك أراد أن يوضح ما أثير حول عداوته للمرأة ذلك أنه كان من المناهضين لحركة تحرير المرأة التي نادى بها قاسم أمين، إلا أنه رغم ذلك لم يدعُ إلى أن تمكث المرأة في المنزل وتحرم حقها في التعليم والثقافة، ولكنه حدد أن كل هذه الأمور لا يرفضها ولكنه يبدي تخوفه من أن يؤدي تيار الحياة العصرية إلى جرف المرأة بعيدا عن واجبها الأسمى الذي حدده الحكيم في تربية الأولاد ورعاية الأسرة.

وعليه نستطيع القول إن الحكيم لم يكن كارها لهذه النوعية من النساء اللاتي يحفظن أسرهن ولكن كراهيته وجهت إلى

تكون شخصياته إنسانية واقعية، وهو ما يتحقق أيضا في مسرحيته السلطان الحائر، و«براكسا».

إن الحكيم بذلك أخفق فنيا في تصوير ملامح شخصياته النسائية في مسرحياته سالفة الذكر إذ أن مضامين هذه المسرحيات مستمد من الأساطير وهو ما جعل الكثير من الدارسين والنقاد أمثال د. محمد مندور» (15) ود. الرشيد بوشعير» (16) يرون ما يباعد بين واقعية الشخصيات وبين الجو الأسطوري الذي جاءت منه فيقول د. «الرشيد بوشعير» إن الحكيم يعتمد في مسرحه خاصة على الأساطير أو ما يشبهها، كما نرى في بجماليون والمك أوديب وشهرزاد وسليمان الحكيم وأهل الكهف وإيزيس والسلطان الحائر ولاريب في أنه من الصعب على الكاتب أن يجرد هذه الشخصيات من صفاتها الأسطورية، وأن يجعلها من البشر العاديين، لأن تحريرها من صفاتها يتطلب خيالا يكون من القوة بحيث يستطيع أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر.... (17).

أما عن ثالث النقاط في هذه الدراسة فتتعلق بمدى نجاح الحكيم في تحقيق التوازن بين التصوير الفني لأبعاد الشخصية وبين التصوير الواقعي ذلك أن الحكيم أراد أن يحقق النجاح للحقيقة الفنية وهو ما تمسك به في أسلوب تصوير شخصياته وطريقة عرض قضيته أما عن التصوير الواقعي فهو لم يراع ضوابط هذا المجتمع الذي كان لا يزال ينظر إلى المرأة على أنها تأتي في المرتبة الثانية بعد الرجل وفي ظل دعوات التحرير، مما ترتب عليه أن جاءت جميع

المرأة المتحررة كما اتضح في مسرحياته «المرأة الجديدة» و«مصير صرصار» إذ أعلن الحكيم في كتابه المعنون بعنوان «حماري قال لي» عن عداوته لهذه النوعية من المرأة التي تنسى واجباتها وتريدان تتخطى حدود المشاركة إلى حد السيطرة على الرجل وتحويله إلى تابع لها. وربما تكون البيئة التي نشأ فيها الحكيم هي السبب في هذه التكوينة النفسية.

إن الحكيم عندما صور شخصياته النسائية في بعض مسرحياته مثل «السلطان الحائر - براكسا - شهرزاد - بجماليون - موضوع الدراسة - لم يراع الواقعية في رسم ملامحها مما ترتب عليه عدم اتفاق بواعثها مع الأسلوب الذي رسمت به، إن الحكيم برع في وضع فروض وقضايا فكرية لمسرحياته كما برع في إدارة الحوار على أساس تلك الفروض، إلا أنه لم يعن نفس العناية بخلق الشخصيات مما جعلها أقرب إلى الرموز التي تحمل المطلق من المعاني، وعليه نستطيع القول إن شخصياته بشكل عام والنسائية بشكل خاص قد افتقدت الواقعية في رسم ملامحها وبالتالي فإن بواعثها حادت بعيدة عن الواقع كما حدث في مسرحية أهل الكهف فالشخصيات تخرج إلى العالم الخارجي وتعجز عن التعايش معه فترتد إلى الماضي إلى اللاواقعية ويصدق هذا القول أيضا على مسرحية بجماليون، حيث ركز الحكيم على موضوع بعيدا عن الحقيقة يخلق في الجو الأسطوري إذ هو يتناول حيرة الفنان بين الكمال في الفن وبين فنية الحياة، كل هذا جعل شخصيات المسرحية تعيش في جو أسطوري خالص، الأمر الذي جعلها تعجز عن أن

شخصياته النسائية خاصة موضوع
الدراسة شخصيات مثالية من حيث
تصويرها الفني بعيدة عن الواقع وهو ما
يجعلنا نحيط هذا التساؤل هل رأى
الحكيم الفارق بين الواقعي والمسرحي»

(18) في أسلوب رسم شخصياته النسائية
أم أنه رأى الجانب المسرحي ولم يراع
واقعية التصوير وفي ظل مجتمع لا
يرفض إعطاء المرأة مكانتها ولكن يرفض
ريادتها زيادة تلغي وجود الرجل.

مراجع البحث

- Allam Lemis: the Cantem Porary theatre, New york, 1962, P. 107. -1
- 2- Emil Ray: British Drama since shaw, london & Amsterdam, 1972, pp- 13-14.
- 3- C.B. Purdom: A Guide to the Plays of Bernard shaw, methuen & Co-ltd, london, 1963, p.123.
- 4- RaghuRul tilak: Bernard shaw: Camdide, A critical study, Rama-Brathes fifth edition, Now Delhi 1986.
- 5- A Guide to the plays of G.B. shaw. op. cit, p. 124.
- 6- Ibid, p. 127.
- 7- د. نبيل راغب: الاشتراكية والحب عند برناردشو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980.
- 8- توفيق الحكيم: السلطان الحائر، مكتبة مصر، ط3، 1988، ص 92
- 9- توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية بجماليون، مكتبة الآداب (د.ت).
- Hansrud off Kaner: Kuns tlerische undpaliti Sche Extra raganga. 10 in Spateuerk Shows Francke uerlage Bern, 1973, S. 65.
- 11- Dietrich schwanitz: G earge Bernand shaw Kunsteris che kous truktion und unordentlich melt, thesenVerlage, Fronkurt an Main, 1971 S.9.
- 12- توفيق الحكيم: السلطان الحائر، دار مصر للطباعة، القاهرة 1988، ص 84.
- 13- المصدر السابق، ص 96: 98
- 14- المصدر السابق، ص 107
- 15- د. محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر الطبعة الثانية، القاهرة (د.ت).
- 16- د. الرشيد بوشعير: المرأة في أدب توفيق الحكيم، دار الأهالي دمشق، 1996، ص 105 وما بعدها.
- 17- المرجع السابق، ص 110 وللمزيد راجع د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص

مصطفى ممتاز بين الفن والحياة

دكتور/ سيد علي اسماعيل
المعهد العالي للفنون
المسرحية بالكويت

بداية مجهولة لتوفيق الحكيم
من الأمور المسلم بها، أن توفيق الحكيم بدأ اهتمامه بالأدب المسرحي في نهاية الربع الأول من القرن العشرين (1924 - 1926) ففي هذه الفترة كتب الحكيم عدة مسرحيات، منها: العريس، خاتم سليمان، علي بابا، المرأة الجديدة، أمينوسا، الثائرة (١). وهذه الفترة على وجه الخصوص، حاول الحكيم أكثر من مرة في كتاباته وحواراته توعيمها وعدم الخوض في تفاصيلها، لأنها - على حد تعبيره - فترة فنية غير خصبة في حياته المسرحية.

وهذا التعتيم من قبل الحكيم جعل معظم الكتاب والنقاد يبتعدون عن هذه الفترة، أو على أقل تقدير يملأونها في كتاباتهم مرور الكرام! وشذ عن هذه القاعدة ناقد واحد. هو فؤاد دودة الذي درس مسرحيات الحكيم في هذه الفترة (2)، دون أن يتطرق إلى باقي الجوانب الأخرى، التي تعتبر من الجوانب

المجهولة في حياة وأدب الحكيم.

ومن هذه الجوانب أن الحكيم بدأ كتابة المقالات الصحفية المسرحية منذ منتصف عام 1924. أي أن الكتابات النقدية المسرحية بدأت عند الحكيم مع بداية المسرحية. وكان يوقع على هذه المقالات باسم (حسين توفيق الحكيم) (3). ومن الوثائق المهمة التي حصلت عليها، قصاصة ورقية (4). عبارة عن خطاب قصير موجه من توفيق الحكيم إلى زكي طليمات أثناء تواجدهما في باريس عام 1925. ونص الخطاب يقول:

حضرة الاستاذ زكي أفندي طليمات
سررت جداً عندما علمت من البعثة بحضوركم، وقد علمت عنوان الفندق ومع الأسف لم أجدكم. وحبذا لو تفضلتم بالمقابلة غداً صباحاً الساعة ١١ تقريباً بدار البعثة بشارع المدارس
نمرة ٢٤ لأتحدث إليكم عن المسرح هنا.

وتفضلوا بقبول التحية والشكر،
المخلص

حسين توفيق الحكيم
كاتب رواية (العريس) و (خاتم سليمان)

باريس ٨ ديسمبر ١٩٢٥
وهذا الخطاب المجهول يكشف لنا حقيقة مهمة، تتمثل في أمرين. أولهما، أن الحكيم لم تفتح موهبته المسرحية في باريس، بل تفتحت في مصر وقبيل سفره إلى فرنسا. والدليل على ذلك قوله لطليمات - في الخطاب السابق - «لأتحدث إليكم عن المسرح هنا». وهذا يعني أن الحكيم منذ وصوله إلى باريس، وهو يتابع الحركة المسرحية الفرنسية بكل اهتمام كمحترف، لا كهاوٍ كما يعتقد الجميع. والدليل على ذلك

أيضاً أنه يطلب مقابلة زكي طليمات، طالب البعثة الحكومية المصرية لفن المسرح، قبل سفره إلى باريس. فإذا كان الحكيم مارس الفن المسرحي قبل سفره من خلال مسرحيتين فقط - العريس، وخاتم سليمان - في عام 1924، فطليمات أسبق منه بعشر سنوات في هذه الممارسة، منذ كان ممثلاً بجوق أبيض وحجازي عام 1914، وبفرقة عبدالرحمن رشدي، وفرقة عزيز عيد عام 1918. بل أن طليمات فاز بالجائزة الأولى في التمثيل الدرامي عام 1925، مما أهله للسفر كطالب بعثة مسرحية إلى فرنسا (5).

أما الأمر الآخر. فيتمثل في توقيع الحكيم - أسفل الخطاب السابق - بعبارة «كاتب رواية (العريس) و (خاتم سليمان)». أي أن الحكيم نسب مسرحية (خاتم سليمان) له وحده، على الرغم من أنها اقتباس مشترك بينه وبين مصطفى ممتاز.

ومن الكتابات المجهولة لتوفيق الحكيم أيضاً، مجموعة مقالات عن المسرح الفرنسي، نشرتها مجلة الستار عام 1927. وهذه المقالات كتبها الحكيم بالاشتراك مع عبدالقادر الحلبي أثناء تواجدهما في باريس. وقصة هذه المقالات بدأت، عندما نشرت مجلة الستار - في عددها الأول - خبراً مفاده أن هناك عدة مقالات ستنشر قريباً من خلال مراسلين للمجلة في باريس، الأول حسين توفيق الحكيم، والآخر عبدالقادر الحلبي (6). وبالفعل نشرت هذه المقالات بتوقيع ثابت هو (مراسل باريس) (7).

والإنجليزية وأوسع اطلاعاً وأمتع حديثاً... وعلى جانب كبير من الموهبة والإحساس بالفن والحب الصادق للمسرح.. فكنت أجد فيه الصديق الذي ترتاح إليه نفسي، ولم أحفل كثيراً بأخيه زميل الدراسة.. كنت أزور مصطفى هذا في بيته من حين إلى حين.. كان متزوجاً وله أولاد.. فكنا نقضي وقتاً طويلاً في حجرة الجلوس نتحدث في الفن والمسرحيات.. كان يصغي إلى اطلاعي في المسرحيات الفرنسية، وأصغى إلى اطلاعي في المسرحيات الإنجليزية التي كان يطلبها بالبريد من لندن في سلسلة مسرحية زهيدة الثمن فنحاول أن نستعرض ما نجد هنا أو هناك مما يصلح في نظرنا للترجمة أو ما يغرينا بالتمصير.... وقع اختيارنا أنا ومصطفى ممتاز على موضوع شيق كنت قد طالعت في إحدى الروايات الفرنسية، ربما كان اسمها (غادة نابون) استقطبنا أن نخرج منه مسرحية غنائية لفرقة عكاشة.. جعلنا هذا الموضوع يحدث في مدينة شرقية في عصر قديم.. وأسمينا المسرحية (خاتم سليمان)».

هذا الحديث من قبل الحكيم عن مصطفى ممتاز، هو كل ما يستطيع القارئ أن يحصل عليه من معلومات عن هذا الرجل حتى كتابة هذه السطور. وبسبب شهرة ومكانة الحكيم يعتقد القارئ أن مصطفى هذا ما هو إلا شريك ثانوي في بداية نشاط الحكيم المسرحي. وبمعنى آخر أن الحكيم هو الأساس وممتاز هو الفرع خصوصاً في عملية اقتباس مسرحية (خاتم سليمان)، رغم أن العكس هو الصحيح. فالحكيم في حديثه السابق يؤكد أن

ومما سبق يتضح لنا أن بداية توفيق الحكيم المسرحية كان وراءها عاملان: الأول الموهبة، والآخر مصطفى ممتاز، مكتشف هذه الموهبة ومحركها الأول. ويكفي لنا الدليل على ذلك أن نعلم، أن في عام 1927 كتبت مجلة المسرح عدة مقالات عن أسلوب وطريقة كتاب المسرح في كتاباتهم المسرحية في هذه الفترة، ومن هؤلاء الكتاب كان الحكيم ومصطفى ممتاز. ومن الملاحظ أن ما كتب عن أسلوب مصطفى ممتاز يتشابه إلى حد كبير مع ما كتب عن أسلوب الحكيم (8).

وبالرغم من ذلك، لم يعترف الحكيم في مذكراته بتأثير ممتاز على موهبته المسرحية، إلا أنه في نفس الوقت لم يتجاهله، فذكره بشيء من الاقتضاب قائلاً عنه في كتابه (سجن العمر): «... وفي ذات ليلة ذهبت إلى دار الأوبرا أشاهد رواية لفرقة عكاشة، فوجدت هناك زميلاً لي بمدرسة الحقوق.. سألته عما جاء به إلى ذلك المكان، لعلمي أنه ليس من المهتمين بمسرح ولا بروايات فأجابني أن شقيقه هو مؤلف الرواية التي نشاهدها.. فعجبت لذلك وسررت به وقلت له: عرفني بأخيك هذا! وعرفت من صار بعد ذلك صديقي وشريكي في مسرحية غنائية هي (خاتم سليمان) مصطفى أفندي ممتاز الموظف بقسم الشياخات والعمد بوزارة الداخلية.. كان مصطفى ممتاز قد توظف بالبالكوريا ولم يستمر في الدراسة العليا مثل أخيه زميلي بالحقوق.. لكنه كان فيما رأيت منه أرسخ قدماً في اللغتين العربية

بداية لقائه بـممتاز كانت في الأوبرا أثناء مشاهدته لإحدى مسرحيات فرقة عكاشة المكتوبة من قبل ممتاز. ورغم أن الحكيم لم يذكر تاريخ هذا اللقاء، إلا أن المنطق التاريخي يؤكد أن هذا اللقاء كان في عام 1923، أو قبل ذلك بقليل. والدليل على ذلك أن فرقة عكاشة مثلت آخر مسرحيات ممتاز في عام 1923 - كما سيتضح لنا - وهذا يؤكد أن معرفة الحكيم بـممتاز بدأت قبل أن يخط الحكيم سطوراً واحداً في كتاباته المسرحية، سواء النقدية أو الإبداعية.

وهذه المعرفة تمت في هذا التاريخ بين مصطفى ممتاز الاستاذ الكبير في الكتابة المسرحية، وبين الحكيم الذي احتل مكانة التلميذ، وتأثر بأسلوب وتعاليم استاذة، الذي ذكره في مذكراته بصورة مجحفة، لا تليق بنشاط وتاريخ ممتاز المسرحي. وكفيينا للدلالة على هذا أن الحكيم لم يذكر في مذكراته أعمال ممتاز المسرحية، واكتفى فقط بذكر مسرحية (خاتم سليمان)، الذي اشترك معه في اقتباسها، رغم أن لممتاز أعمالاً مسرحية عديدة.

وشاء القدر أن يتفوق التلميذ على الاستاذ، ويحتل الحكيم مكانة مسرحية وأدبية لم يشغلها حتى الآن إنسان آخر. وهكذا ضاع تاريخ الاستاذ في الفن، كما ضاع تاريخه في الحياة حتى وقتنا هذا، مما جعل أحد النقاد أخيراً - في عام 1995 - يتذكر مصطفى ممتاز ويدعو القراء للبحث عن تاريخ هذا الرجل المجهول! لا من أجل معرفة تاريخه الفني ليحتل مكانته الطبيعية وسط كتاب المسرح في هذه الفترة، بل من أجل إجلال صورة الحكيم في بداياته المسرحية. أي أن الاهتمام بـممتاز - عند

هذا الناقد - كان من أجل الاهتمام بالحكيم (9).

ورغم مرور ما يقرب من أربع سنوات على هذه الدعوة، إلا أنها لم تجد من يتصدى لها، أو يهتم بها لذلك صممت على التحدي والتصدي لها، وإخراج هذا الرجل المجهول إلى الوجود المعلوم، ليحتل مكانته الطبيعية وسط كتاب المسرح في فترة من الفترات المجهولة في تاريخ المسرح المصري بصفة خاصة، والمسرح العربي بصفة عامة، وذلك من خلال معلومات تنشر لأول مرة عن هذا الاستاذ الذي ضاع تاريخه وسط تاريخ وشهرة ومكانة تلميذه.

ممتاز في الفن

بدأ مصطفى ممتاز نشاطه الأدبي المسرحي في أوائل القرن العشرين من خلال كتابات مسرحية، على سبيل الهواية. وعندما بلغ العشرين من العمر بدأ احتراف الكتابة المسرحية، فعرب مسرحية (أنجومار المتوحش) في عام 1917، ومثلتها فرقة عكاشة في فترات زمنية طوال تسع سنوات. وكان من أهم الممثلين في هذه المسرحية: محمد عبدالقدوس، مريم سماط، فكتوريا موسى، محمد بهجت، محمد يوسف، أحمد فهمي، توفيق ظاظا، لطيفة حجازي، لبينة فارس، حسن حبيب (10).

ويعتبر عام 1920 من أهم الأعوام الفنية في حياة مصطفى ممتاز، ففي هذا العام ترجم وعرب ثلاث مسرحيات، بدأها بترجمة مسرحية (الشريف الطريد) في إبريل، ومثلتها فرقة عكاشة

رئيس على فترات من عام 1923 وحتى عام 1935. وقام بتمثيلها مجموعة كبيرة من رواد الحركة الفنية، منهم على سبيل المثال: روز اليوسف، حسين رياض، عزيز عيد، حسن البارودي، جورج أبيض، إحسان كامل، أمينة رزق، فاطمة رشدي، زينب صدقي (16).

وفي عام 1924 عاد ممتاز مرة أخرى إلى الاقتباس والترجمة، فأشرك توفيق الحكيم - بعد أن صادقه - في اقتباس مسرحية (خاتم سليمان) ولحنها كامل ومثلتها فرقة عكاشة بمجموعة من الممثلين، منهم: عبدالمجيد شكري، محمود خطاب، دولت أبيض (17). وفي هذا العام أيضاً ترجم آخر أعماله المسرحية، فكانت مسرحية (إيفان ليخوفتش) أو (إيفان الهائل) ومثلتها فرقة رئيس من عام 1929 حتى عام 1933، ومن أهم الممثلين دولت أبيض، فردوس حسن، عقيلة راتب (18).

هذا هو نشاط مصطفى ممتاز في الكتابة المسرحية، الذي تنوع بين الترجمة والتأليف والاقتباس. ذلك النشاط الذي كتب اسم مصطفى ممتاز بحروف من نور في تاريخ المسرح العربي قبل أن يتعرف على توفيق الحكيم، وقبل أن يكتب الحكيم كلمة واحدة في نشاطه الأدبي والمسرحي. ومن غير المعقول - أمام هذا النشاط - أن نقتنع بأن الحكيم أشرك ممتاز في اقتباس مسرحية (خاتم سليمان)، بل أن العكس هو الصحيح، لأن الحكيم هو الذي سعى لمعرفة وصداقة ممتاز الكاتب المسرحي المرموق في ذلك الوقت.

وإذا كنا - فيما سبق - أوضحنا تاريخ مصطفى ممتاز في الفن، فمن الضروري أن نوضح الآن تاريخه في

أيضاً، وكانت من تمثيل محمود رحمي، أظ أستاذي، وردة ميلان (11)، ثم أعقبها بتعريب مسرحية (المرأة الفاتنة) في سبتمبر، وأخيراً عرب مسرحية (عبدالرحمن وعمر)، ومثلتها فرقة عبدالرحمن رشدي في أكتوبر 1920 (12)، كما مثلت بالنادي الأهلي الرياضي في عام 1923 (13).

وفي عام 1921 اقتبس ممتاز مسرحية (المنافقين)، ومثلتها فرقة عكاشة، ومن أهم الممثلين لهذه المسرحية: روز اليوسف، فاطمة رشدي، بشارة واكيم، عبدالعزيز خليل، عليّة فوزي، فاطمة سري، أحمد فهمي، أحمد فهمي، فؤاد فهمي، فكتوريا سويد فكتوريا موسى، محمد يوسف، أحمد ثابت، حسن حبيب (14).

وفي عام 1922 بدأ مصطفى ممتاز مرحلة جديدة من الكتابة المسرحية، وهي مرحلة التأليف المسرحي، بعد أن قام بالترجمة والتعريب في مرحلته السابقة. ففي هذا العام ألف بالاشتراك مع أحمد حلمي سلام مسرحية (الخطيئة)، التي مثلتها فرقة عكاشة طوال عامي 22 / 1923 (15). ومن المؤكد أن توفيق الحكيم تعرف على ممتاز في أحد عروض هذه المسرحية، وهو اللقاء الذي تحدث عنه في مذكراته كما سبق، لأن هذه المسرحية كانت آخر ما عرضته فرقة عكاشة لمصطفى ممتاز قبل أن تعرض له مسرحية (خاتم سليمان)، التي اقتبسها بالاشتراك مع الحكيم.

وبسبب نجاح تجربة التأليف المشترك، أعاد ممتاز هذه التجربة مرة أخرى في العام التالي - 1923 - عندما ألف بالاشتراك مع عمر وصفي مسرحية (المرحوم)، التي مثلتها فرقة

في الدراسة.

وأخيراً حصل مصطفى على شهادة البكالوريا (الثانوية) في عام 1912، وأراد كما أراد الأب أن يستكمل دراسته العليا بمدرسة المعلمين الخديوية. وعندما بدأ في إجراءات الالتحاق رفض طلبه، لأنه غير لائق طبياً، حيث كان يعاني من ضعف في بصره بسبب كثرة القراءة ونهمه الشديد في العلم. وتحطمت آمال الطالب المجتهد، وآمال والده في استكمال دراسته العليا. فرضى مصطفى بقدره، وارتضى أن يبدأ حياته العملية بوظيفة صغيرة بالشهادة الثانوية. وانتظر مصطفى عاماً كاملاً حتى ظهرت إحدى الوظائف الشاغرة بمصلحة خفر السواحل بالاسكندرية، فتقدم إليها بطلب هذا نصه:

(طلب استخدام)

الوظيفة المراد الالتحاق بها: كانت بمصلحة خفر السواحل
سعادة أفندم / جناب مدير مصلحة خفر السواحل
يتشرف مصطفى محمود فهمي بأن يعرض لسعادتكم بأنه مصري الجنسية وقد حصل أخيراً على شهادة الدراسة الثانوية من الحكومة المصرية. وله إلمام باللغتين العربية والإنجليزية باعتبارهما لغتين أصليتين ويعرف اللغة الفرنسية بصفتها لغة أجنبية إضافية. وحيث أنه يوجد بمصلحة جنابكم وظائف خالية فإنه يلتمس تعيينه تحت التجربة بعد تأدية الامتحان الذي سيعقد في 1913/2/1 ويتشرف بتقديم الاحترام أفندم.

خادمكم المطيع: مصطفى ممتاز
وكما عصف ضعف النظر بأحلام

الحياة. فمن حسن الحظ أننا حصلنا على معلومات تخص حياته الوظيفية المجهولة تماماً حتى هذه اللحظة. فإذا كنا قد استطعنا أن نحصل على تاريخه الفني من خلال الدوريات القديمة التي جاءت بشذرات متفرقة عنه، إلا إنها شذرات منشورة، يستطيع القارئ الحصول عليها مهما بلغت الصعوبة، لوجود هذه الدوريات حتى يومنا هذا. إلا أن وثائق حياته غير المنشورة فمحفوظة في ملفه الوظيفي بأحد أروقة القلعة المصرية القديمة. ورغم صعوبة الاطلاع على هذا الملف، وصعوبة اقتحام المكان نفسه، إلا أنني استطعت الحصول على جميع المعلومات المدونة في هذا الملف، والتي نشرها هنا لأول مرة (19).

ممتاز في الحياة

ولد مصطفى ممتاز في 14/9/1892، بحي السيدة زينب بالقاهرة ومدة طفولته نبغ في تلقي العلوم فاستطاع أن يحصل على شهادة الابتدائية عام 1907. وفي هذه الفترة ترقى والده في وظائف الحكومة حتى تقلد وظيفة رئيس قلم اللوائح. وهذه الوظيفة استوجبت النقل من القاهرة إلى الاسكندرية. وعلى الفور انتقلت الأسرة للعيش والعمل في هذا الثغر الجديد. والتحق الابن مصطفى بالمدرسة العباسية الثانوية، وظهرت ميوله في إتقان اللغات الأجنبية. وقبل عام واحد من حصوله على شهادة الثانوية، وفي عام 1911 تعرض إلى مشكلة تأدية الخدمة العسكرية. وبعد معاناة كبيرة استطاع الأب أن يدفع البديل النقدي للخدمة العسكرية، حتى يحافظ على تفوق ابنه

عندما راوده الحلم القديم باستكمال الدراسة العليا، فتقدم للالتحاق بمدرسة الحقوق السلطانية. ولكن أعباء الوظيفة والأسرة منعتة من تحقيق ذلك الحلم، الذي حققه بعد ذلك في ابنه أحمد ممتاز، عندما ألحقه بكلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول عام 1945.

وينغمس أخيراً مصطفى ممتاز في مهامه الوظيفية، فنجدّه يعين رئيساً للإدارة بمحافظة السويس في عام 1925، ثم ينقل منها إلى مثل وظيفته بمديرية الفيوم في العام التالي، وينقل مرة أخرى إلى مديرية القليوبية في عام 1928، وأخيراً يستقر بعد عدة تنقلات في القاهرة كرئيس لقلم الجنايات الأفرنجي بحكمдарية بوليس مدينة مصر اعتباراً من سبتمبر 1929. ويظل لمدة ست سنوات في عطاء وظيفي مميز، حتى يقرر وزير الداخلية (محمد توفيق نسيم)، إعطاءه رئاسة قلم تعيين العمدة والمشايخ في عام 1935. وظل كعادته يخلص في أداء مهامه الوظيفية، بدليل الخطاب التالي، المرسل من وزير الزراعة إلى وزير الداخلية في عام 1938، وهذا نصه:

وزارة الزراعة

مكتب الوزير

حضرة صاحب المعالي وزير الداخلية
بمناسبة انتهاء اللجنة المشكلة بقرار من وزير الداخلية في 16/5/1938 لإصلاح القرية ووضع مشروع قانون للعمد، من عملها يسرني بصفتي رئيساً لهذه اللجنة أن أبلغ معاليكم ثنائي على حضرة سكرتيرها مصطفى ممتاز أفندي رئيس قلم شياخات الوجه البحري، لما بذله حضرته من الجهود المشكورة في القيام بواجبه على أحسن

مصطفى في استكمال دراسته العليا، كاد أن يعصف أيضاً بما تبقى من أحلامه في الحصول على هذه الوظيفة. فبعد أن نجح في اختبار القبول، رسب في الاختبار الطبي بسبب ضعف النظر. ولكن الطبيب - وليام هستنج، رئيس القومسيون الطبي - نصحه بإعادة الكشف مرة أخرى بواسطة نظارة طبية. وبسبب هذه النصيحة استطاع مصطفى أن يحصل على الوظيفة في مارس 1913. وبعد مرور أشهر قليلة - وفي أكتوبر 1913 - ظهرت مشكلة تتعلق باسم مصطفى، مفادها أن اسمه المتداول بين الناس، يختلف عن اسمه في الأوراق الرسمية، لذلك تقدم إلى وزارة الداخلية بطلب قال فيه:

سعادة أفندم مدير قسم الإدارة
بنظارة الداخلية

حيث أن اسمي الرسمي هو مصطفى محمود فهمي، ولست به معروفاً خارج دائرة الرسميات، كالتعيين والنقل والشهادات الدراسية، واسمى المنادى به هو مصطفى ممتاز، وهو المستعمل في جميع المعاملات والأخذ والعطاء. لذلك ألتمس تحريف اسمي الرسمي وجعله مصطفى ممتاز، ونشر ذلك في الأوامر العمومية حتى أجتنب بذلك جميع الارتباكات الناشئة عن ضرورة استعمال الاسمين ولسعادتكم الشكر أفندم.

مصطفى محمود فهمي
كاتب بقلم الترجمة بقسم الإدارة
بالداخلية

وبالفعل صدر الأمر العمومي من وزارة الداخلية بتغيير الاسم. وظل مصطفى ممتاز موظفاً قديراً لسنوات عديدة، وارتضى بقدره حتى عام 1921،

المرحوم محمد باشا محمود) لم تستأذن سعادة حكمدار بوليس مصر في أمر نقله إلى الحكمدارية، فقد رفض سعادته قبوله وأرسل إلى الوزارة يطلب إليها نديه بها (عهد المرحوم عدلي باشا)، وقد تم هذا النذب. أوائل سنة 1930 جاءت وزارة الوفد ونظرت في المظالم وكان حضرة أحمد فهمي إبراهيم بك ينظر في شكايات الموظفين فشكا مصطفى ممتاز لحضرته وطالب بترقيته إلى الخامسة التي يشغلها فعلاً، ولكن لسوء الحظ ظن حضرته خطأ أو وشاية أن الشاكي ينتمي إلى الفريق الآخر فترك أمره معلقاً. سنة 1930، 1931 ولي الحكم دولة صدقي باشا وأجرى الانتخابات وكان في وكالة الداخلية سعادة القيسي باشا، وفي قسم الإدارة حجازي باشا. وقد اختار الاثنان بعض موظفي الوزارة للإشراف على عملية الانتخابات في القاهرة، وكان مصطفى ممتاز أحد هؤلاء ولكنه أخبر سعادة القيسي باشا بحقيقة ما يجهله في اللجان فكان جزاؤه أن انتزعت منه الدرجة الخامسة التي كان يشغلها ومنحت إلى حضرة الاستاذ محمود جودت مع أن الشاكي أقدم منه بسنين. وفضلاً عن ذلك فقد رقى جميع الذين أشرفوا على عملية الانتخابات المذكورة ما عدا الشاكي وحده. سنة 1936 تخطاه في الترقية حضرة الاستاذ عباس علام. سنة 1938 رقى الشاكي إلى الدرجة الخامسة في شهر سبتمبر بعد أن مضى عليه في الدرجة السادسة ثلاثة عشر عاماً، ولو كان قد رقى في سنة 1930 أو سنة 1931 كما كان يجب عدلاً لجاز أن يكون الآن في الدرجة الثالثة سنة 1942. خلت الآن وظيفة مدير إدارة من الشياخات وهي

وجه. كما أرجو معه أن تتفضلوا معاليكم بالنظر في مكافأته على ذلك تقديرًا للجهد والنشاط وحسن أداء الواجب، لا سيما وقد قام حضرته بهذا العمل علاوة على أعماله العادية.

وتفضلوا معاليكم بقبول فائق الاحترام

توقيع: وزير الزراعة

وفي الملف الوظيفي لمصطفى ممتاز وثيقة مهمة، تؤكد أنه رغم إخلاصه في العمل إلا أنه لم يحصل على حقوقه الطبيعية من درجات وترقيات وظيفية يستحقها بحكم أعماله ونشاطه. ولعل ما نلاحظه في هذه الوثيقة من التعسف السافر، كان راجعاً إلى الظروف السياسية، وصراع الأحزاب في مصر. وهذه الوثيقة المؤرخة في 23/4/1942، عبارة عن مذكرة موجهة إلى وزير الداخلية تلخص الظروف التعسفية التي مرت على مصطفى ممتاز، وأخيراً تطالب بإنصافه ونصها كالتالي: «مذكرات عن حالة مصطفى ممتاز، أفندي وكيل وزارة الشياخات بالداخلية في سنة 1922 كان مصطفى ممتاز رئيساً لقلم مجالس المديرية بالداخلية. وكان حضرة الاستاذ عباس علام (20) مدير إدارة مجالس المديرية الآن، كاتباً بقلم السكرتارية. في سنة 1925 عين مصطفى ممتاز رئيساً للإدارة في الدرجة السابعة. اشتغل مصطفى ممتاز رئيساً للإدارة بمحافظة السويس ثم بمديرتي الفيوم والقليوبية. في سنة 1929 نقل مصطفى ممتاز إلى وظيفة رئيس قلم الجنايات الأفرنجي بحكمدارية بوليس مصر وهي وظيفة من الدرجة الخامسة. ولكن نظراً لأن وزارة الداخلية في ذلك العهد (عهد رفعة

الثالثة ما يقرب من الست سنوات. رقى قبله من هم أقل منه خدمة وأقل منه مدة في الدرجة. لم يبق على إحالته إلى المعاش غير خمسة أشهر. والمرجو التفضل بالنظر في ترقيته إلى الدرجة الثانية، تحسناً لمعاشه وتقديراً لخدمته الطويلة، وملف خدمته يحوي الثناء ولا يشمل أي جزاء.

وأخيراً جاء التقدير، ومكافأة مصطفى ممتاز بمكافأة نهائية، بعد خمسة أشهر من خلال أمر عمومي من قبل وكيل إدارة المستخدمين، والذي نص على: «يرفع اسم حضرة الاستاذ مصطفى ممتاز من إدارة المحفوظات والتوريدات والطباعة من عداد موظفي الوزارة بالإحالة إلى المعاش اعتباراً من 14/9/1952 لبلوغه السن القانونية».

وهكذا جاء التقدير لتاريخ مصطفى ممتاز في مجال الوظيفة الحكومية تقديراً متعسفاً لواحد من أخلص رجال الوظيفة الحكومية في مصر. وكما نجاهل تاريخ المسرح جهود هذا الكاتب، كما تجاهله أيضاً توفيق الحكيم، تجاهلته أخيراً الحكومة وأحالته إلى المعاش دون أن ترد إليه حقوقه الوظيفية. وبسبب هذا النكران اعتزل ممتاز الحياة ومكث في انتظار نهاية حياته، لعله يجد من ينصفه في الآخرة، طالما لم يجد هذا الإنصاف في الدنيا.

ولعلني بهذه الصفحات القليلة أكون قد رددت ولو بعضاً من جهود هذا الرجل في مجال الفن والحياة، ولترتاح روح مصطفى ممتاز في قبرها، فأخيراً خرجت جهود صاحبها إلى الحياة مرة أخرى ليحتل مصطفى ممتاز مكانته الحقيقية في تاريخ المسرح والحياة.

من الدرجة الثالثة ونظراً لما يتمتع به الشاكي من فضل الله من الرضا العام والتقدير فإنه لا يرجو أكثر من ترقيته إلى الدرجة الرابعة وإعفائه من الشهور الأربعة الباقية على جواز الترقية وتعيينه مديراً للإدارة المذكورة، ويكون في هذا تعويض له عما فاتته بدون ذنب جناه، والله ولي التوفيق.

ورغم ما في هذه الوثيقة من حقائق، إلا أن الأمر العمومي رقم (539) لسنة 1942، صدر بتعيين مصطفى ممتاز وكيلاً لإدارة الشياخات على الدرجة الرابعة، لا مديراً على الدرجة الثالثة، كما طالبت المذكرة. ورغم ذلك استمر ممتاز سنوات عديدة يخلص في عمله حتى حصل أخيراً على الدرجة الثالثة في عام 1946، عندما تم تعيينه مديراً لإدارة المحفوظات والتوريدات والطباعة. وفي عام 1948 تقدم مصطفى ممتاز بالتماس إلى وكيل الداخلية، يطالب فيه بالترقية إلى الدرجة الثانية أسوة بمن هم أقل منه وحصلوا على هذه الدرجة دون أن يحصل عليها هو، رغم أنه أحق بها. وأرفق بهذا الالتماس جميع المستندات التي تؤيد رأيه. ورغم ذلك لم يلتفت إليه أحد، ومرت أربع سنوات، هو يجاهد في سبيل الحصول على حقه المغتصب، حتى جاء عام 1952 فرفع رئيسه المباشر مذكرة من أجل الحصول على هذا الحق، أو تحديداً من أجل الحصول على الدرجة الثانية، جاء فيها:

مذكرة عن حالة الاستاذ مصطفى ممتاز

مدير إدارة المحفوظات في 14/4/1952

قضى في خدمة الحكومة نيفاً وتسعة وثلاثين سنة. مضى عليه في الدرجة

- (1)- وقد ذكرت مسرحية (الثائرة) على أنها من تأليف الحكيم في عام 1926، ولعلها من آثاره المجهولة كمسرحية (الضيف الثقيل). انظر: مجلة (الممثل) - عدد 4 - في 18/11/1926 - ص (7)
- (2)- انظر: فؤاد دواره - مسرح توفيق الحكيم (المسرحيات المجهولة) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1985. ومعظم فصول هذا الكتاب نشرها فؤاد دواره من قبل على حلقات في مجلة (المجلة). انظر ذلك في: مجلة (المجلة) - عدد 88 - أبريل 1964 - ص (53-61)، وعدد 89 - مايو 1964 - ص (55-66)، وعدد 90 يونية 1964 - ص (57-67)،
- (3)- انظر هذه المقالات في: مجلة (التمثيل) عدد 7 - في 1/5/1924 - ص (2، 3)، وعدد 9 - في 29/5/1924 - ص (12).
- (4)- وهذه القصاصة كانت محفوظة بين صفحات أحد الكتب الخاصة بمكتبه زكي طليمات الموجودة ضمن مقتنيات إدارة التراث المسرحي بالمركز القومي للمسرح والموسيقى المصري.
- (5)- انظر: مجلة (التياترو) - عدد 8 - مايو 1925 - ص (17)، وكذلك جريدة (المقطم) - عدد 1137 - في 18/10/1925.
- (6)- انظر: مجلة الستار - عدد 1 - في 3/10/1927 - ص (11).
- (7)- انظر هذه المقالات في: مجلة (الستار) - عدد 5 - في 31/10/1927 - ص (17)، وعدد 7 - في 14/11/1927 - ص (17)، وعدد 8 - في 21/11/1927 - ص (19)، وعدد 9 - في 28/11/1927 - ص (7)، وعدد 11 - في 12/12/1927 - ص (15)، وعدد 13 - في 26/12/1927 - ص (22).
- (12)- انظر: جريدة الأخبار - عدد 207 - في 29/10/1920.
- (13)- ونسخة المسرحية المخطوطة الخاصة بالنادي الأهلي الرياضي محفوظة بإدارة التراث المسرحي، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى المصري، تحت رقم (1221).
- (15)- انظر: مجلة تياترو - عدد 7 أبريل 1925 - ص (5).
- (16)- انظر أعداد جريدة المقطم في 8/7/1923، وفي 6/7/1933، وفي 17/9/1934، وفي 24/8/1935. ونسخة المسرحية المخطوطة، الخاصة بفرقة رمسيس محفوظة بإدارة التراث المسرحي، بالمركز القومي للمسرح والموسيقى المصري، تحت رقم (1225).
- (17)- انظر: مجلة تياترو - عدد 1 - أكتوبر 1924 - ص (25)، وجريدة كوكب الشرق - عدد 113 - في 29/1/1925.
- (18)- انظر: مجلة تياترو - عدد 3 - ديسمبر 1924 - ص (12)، وجريدة كوكب الشرق - عدد 1447 - في 9/11/1929.
- (19)- انظر: دار المحفوظات العمومية بالقلعة المصرية - قلم الوزارات - ملف باسم: مصطفى أفندي ممتاز - ملف رقم (11336)، محفظة رقم (3305).
- (20)- وعباس علام (1892 - 1950)، هو الكاتب المسرحي المعروف في ذلك الوقت، الذي كتب في الفترة من عام 1913، وحتى عام 1948 العديد من الأعمال المسرحية، منها: أسرار القصور، الهوانم، شقاء العائلات، اللي يعيش ياما يشوف، الشريط الأحمر، مصارع الشهوات، عبد الرحمن الناصر، ألا مود، ملاك وشيطان، الزوبعة، آه يا حرامي، طمع إبليس في الجنة، باسم القانون، سفينة نوح، سهام، كوثر، زهرة الشاي، الساحر، كريم شيكولات، المرأة الكدابة، توتو، الزوجة، العذراء، معركة الشباب، قطر الندى، حب موديل 1948.

مواليد البادئة من ميار مدام

دراسة بقلم:
د. عطار شكري

يعد «فن القصص الشعبي» من أهم وأقدم الفنون التي ابتدعها الخيال الشعبي.. فأهم ما تتسم به أنها لم تكن وليدة لحظة، وأنها ليست من ابتكار حادثة أو موقف محدد بعينه فقط.. ولكنها نتاج ثقافي ينم عن خصوصية شعب ما، معتمدا في ذلك على خبراته المكتسبة عبر الأجيال المختلفة، ومدى قبولها بين أهله وناسه، وذلك باشتمالها على الحقيقة المصبوغة بالخيال والخرافة، ما بين الحلم والحقيقة.. ما بين الوهم والواقع، من خلال نظرة الإنسان إلى الطبيعة، خروجها عنها نحو التفسير، بين ما كان، وما هو كائن، وما يجب أن يكون.. أي اعتمادا على عنصرَي الأصالة والمعاصرة معا، إلى جانب استشراف وبناء المستقبل..

وإذا كانت «السيرة النبوية» كشكل من أشكال المأثور الشعبي، مضمونها حياة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومعجزاته التي أضفتها العقلية الثقافية الشعبية عليه.. و«السيرة الهلالية» كنموذج حي من «سير الأبطال» مضمونها سيرة حياة «عرب بني هلال».. يجيء «القصص الاجتماعي الشعبي» أو «الميلودراما الشعبية العربية» إلى جانب «الموال القصصي الشعبي» بموضوعاته القصصية تأكيداً على الفكرة الأساسية في القصص عموماً، وهي فكرة الصراع بين

الاجتماعية. والغرض من رواية هذه الماويل القصصية هو بعينه الغرض من رواية الماويل غير القصصية، وهو النعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيم الأخلاقية من ناحية والإشادة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى»(1)

أما الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي فيعد أول من درس «الموال القصصي» من ناحية الأداء، ولكنه قدمه في كتابه: «الأغنية الشعبية - مدخل إلى دراستها» بصفته «أغنية قصصية»، باعتبار أن المؤدي الشعبي مغنيا للموال أولا وأخيرا، وليس قاصا له، وإن اعترف بأهمية فن القص عند المؤدي، واستخدامه لمصطلح «الموال القصصي» أحيانا أخرى، وقد عبر عن ذلك قائلا: «إن معظم الأغاني والماويل القصصية يحكي عادة قصة، يتم وضع المستمع من خلالها في بؤرة الحدث الدرامي، عن طريق الغناء، فإذا تم التركيز على التجربة الخاصة، أو البعد العاطفي للقصة فإن الغنائية هنا تصبح هي المسيطرة، أما إذا كان الحدث هو الذي يبرز دائما، ويؤكد عليه من جانب المغني، فإن القصصية هنا هي التي تسود والحقيقة أن المغني يستخدم الأسلوبين معا، كما يستخدم أسلوبا ثالثا هو الحوار الذي يسهم في إبراز الجانب الدرامي».(2)

ولم يختلف كثيرا في ذلك الأستاذ صفوت كمال في كتابه: «من فنون الغناء الشعبي المصري مواليل وقصص غنائية شعبية»، حينما اعتبر «المواليل القصصية تعبير شعبي غنائي قصصي، مدرجا إياه كفن شعبي أصيل، والغريب تحت المصطلح الأعجمي «بالاد Ballad».(3)»*
لاشك أن الخلط واضح فيما سبق بين «مغني الموال» و«قاص الموال» الذي يعتبر

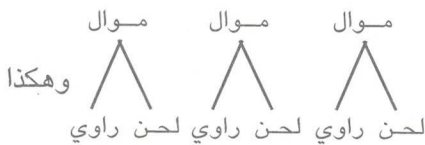
الخير والشر، وفي إطار اجتماعي متصل بمشاكل الناس التي ينتمي إليها ثقافيا، خاصة مع اختفاء عصر البطولة التي تعرض إلى الشجاعة، والفروسية كهم جماعي، وهي نتيجة طبيعية لتغير متطلبات الإنسان المعيشية، وبازدياد الأزمات الشعبية..

ولقد لاحظنا أن موضوعات «الموال القصصي» كما أثر شعبي لم تعد تعتمد فقط على ترديد «قصص الأبطال» التي ابتدعتها ذاكرة «الفنان الشعبي» والمستلهمة من الواقع المعاش، مثل مئاويل: «أدهم الشرقاوي» و«حسن ونعيمة»، و«شفيفة ومثولي» مثلاً.. التي سعد الناس ببطولاتهم لفترة تاريخية ليست بقصيرة، إلى أن جاء الزمان المناسب الذي دونت فيه، حتى ذاع صيتها ضمن وسائل الإعلام والتعليم المعاصر.. وظن البعض خطأ أن الشكل الأدبي الفني والمعروف «بالموال» قد بدأ وانتهى بتلك الماويل القصصية فقط بل ما زالت ذاكرة الفنان الشعبي والناس تحفظها جنباً إلى جنب الماويل القصصية الأخرى، التي عمل الفنان الشعبي على إبداعها، مثل مئاويل: «فهيم وفهيم»، و«شلبية»، و«زهرة ورضوان»، و«هاجر وعز العرب»، و«وجدان ونفاحة»، وغيره.. وغيره من الماويل القصصية التي حافظ بها الفنان الشعبي على مكانته الفنية، وعلاقته الحية مع جموع الناس المتذوقة لآبداعه الفني، والمرتبطة ثقافيا ببعضها البعض..

وعلى حد تعبير الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم في كتابها: «أشكال التعبير في الأدب الشعبي»: «أن الفنان الشعبي قد استغل الموال في حكاية أحداث قصصية حدثت أو من الممكن أن تحدث في بيئته

الاحتفال بمولد ولي من أولياء الله الصالحين مثلاً، أو الاحتفال بمناسبة خاصة جداً كالزواج أو الختان.. لأن «الموال» كصيغة شعرية قد يكون أغنية، وقد يكون جزءاً من الكل في النص القصصي التمثيلي «كالسيرة الهلالية» أو «المليودراما الشعبية» أو حتى «السيرة النبوية» أو «سير أولياء الله الصالحين»، وقد يستقل «الموال» بنفسه، وتصبح له مكانة خاصة ذائعة الصيت وهي «الموال القصصي».. وبمعنى أكثر دقة، أنه مهما اختلفت أشكال الابداع الأدبي التمثيلي الشعبي، فإن النص الأدبي التمثيلي والممثل الشعبي له من جهة، والمتلقى لهما من جهة أخرى، هما اللذان يحددان كيفية الأداء الفني للقصص التمثيلي الشعبي المعاصر.. والوسيلة أو الطريقة إلى ذلك لا تتأتى إلا من خلال تطويع «الموال» لمعطيات الحدث الدرامي الشعبي، والعلاقة الحية بين مجموعة الفنانين والمتذوقين لفنهم من جهة أخرى.. وعلى حد تعبير الشيخ عبد الرحيم دويدار (1937) (4) أحد أعلام الفن الشعبي المعاصر في مصر:

القصة تتكون من رأس مثلث متغير أو مقلوب عناصره كالتالي:



وهكذا، وحرصاً منا على التأكيد على أهمية التعريف بالشكل البنائي للموال القصصي الشعبي المصري المعاصر.. لم نكتف فقط بقراءة المراجع المكتوبة، أو المدونات الأدبية، لأننا مع البحث الميداني الجاد.. خاصة إذا ما كان مع واحد من أهم رواد «فن الموال الشعبي المعاصر في

أرفع مكانة من «المغني»، وكلاهما «ريس فن».. ولكن «الموال القصصي» أعلى درجات الابداع الفني للموال.. إذ بالتأكيد «ممثل» الموال القصصي الشعبي قد يلعب دور المغني.. ولكن من الصعوبة، بل يكاد يكون مستحيلاً أن يتعدى «مغني الموال» حدوده الفنية ليلعب دور «قاص وممثل الموال القصصي الشعبي».. هذا من ناحية..

ومن ناحية أخرى، لأن «الغناء» بالنسبة «للممثل الشعبي» أو «القاص الموال» وسيلة من وسائل الأداء الفني الرئيسية الشعبية، وليس غاية في حد ذاتها.. وأما عن «الغنائية» في النص الشعري الشعبي فنعني بها: لغة النفس الباطنية لدى الفنان عموماً.. والتجربة الذاتية الانفعالية في الابداع الفني أو الجمالي على وجه العموم..

ومن ثم، يجب أن نفرق بين حدود الدراما- الأدب التمثيلي- وحدود «الأغنية الشعبية»، وهي وإن كانت حدوداً غير قاطعة وحاسمة، إلا أنها حدود واضحة. لسهولة الدراسة، وعدم الخلط بين الأشكال الفنية.. لأن «الموال» كصيغة شعرية شعبية تحمل حكمة الأجداد، نجده في «أغاني العمل»، وفي «حلقات الذكر»، وفي «أغاني الرقص الشعبي»، وفي «الأغاني العاطفية» كأغاني الحب والزواج.. مثلاً نجده أيضاً في «نصوص القصص التمثيلي الشعبي» باختلاف أنواعه أو ألوانه.. و«الموال القصصي على وجه التحديد، أحد هذه الأنواع.. بل إن طبيعة المناسبة الاحتفالية - عامة أم خاصة - لم تعد هي فقط العنصر الأساسي في تحديد نوعية «القصص التمثيلي الشعبي»، الذي نراه في ليلة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، أو رأس السنة الهجرية، أو

في حبال ودادك إيديا دائما مسكين
حلاقي الخلاص فين مدام رمس
العيون صادني
ثانيا: الموالم الأحمر: ويجيء في وصف
(الزمن)، أي المعبر عن الحزن، والألم،
وكنموذج لذلك:

يا زمان ألمك على الخدين
واجعني (٧)
وصبرت على النار وأنا عطشان
واجعني (٨)

والحمل ميل ولوم الخصم واجعني
ليه أنت يا زمان بدون أسباب زلتني
قلعت شجرة كانت نافعة زلتني (٩)
طب اعمل ما يرضيك أنا قبالك
وزلتني
حتى ان كوتني ما قولش كي
واجعني

وهكذا، وإلى جانب الموالم الأخضر،
والأحمر، هناك (الموالم الأبيض)، ومثله
مثل (الموالم الأخضر) غالبا ما يكون في
الغزل، والحب، والحكمة أو النصيحة، إلا
أنه يعرف (بالموالم البسيط)، أي الصريح
المباشر، الذي لا نجد فيه الجناس، ولا
التورية، ولا تلاعب في الألفاظ..
مثال ذلك ما يقول الرئيس يوسف شتا
من الحب:

أنا مرة ماشي قابلني غزال حبيته
جميل وحسنه مالوهش مثال حبيته
اكنه من الريف ودمه خفيف حبيته
أو أن يقول مثلا:
يا خلق ليه الحقيقة عندنا تاهت
باشوف نوار عجب فيها العقول
تاهت

واللي عمل طيبه في الوقت ده تاهت
ثم يأتي (الموالم القصصي التمثيلي)
جامعا بين كافة أشكال (الموالم الشعري
الشعبي).. جامعا بين (الموالم) الذي يتكون

مصر»، وهو رئيس الفنان (يوسف شتا
القليوبي).. الذي تداخلنا معه أكثر من مرة
سواء في منزله، أم في حفلاته الخاصة..
بل دفعنا الحماس له، إلى إعادة التجربة،
والبحت الميداني مرة أخرى مع طلبة
الدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون
الشعبية (5) التابع لأكاديمية الفنون
المصرية.. وكان لهذا اللقاء المتجدد أهمية
خاصة لنا، إذ أكدت على استمرارية وجود
الفنان الشعبي، ولمجموعة من (المواويل)
قليلا ما تردد في الساحة الفنية الشعبية،
إلا بين جماعة الناس المعبر عنها هذا الفنان
الشعبي، إنها (مواويل صدام)، التي
ينشدها (الرئيس يوسف شتا) مع إصرار
جماهيره الشعبية العريضة.

ولكن قبل أن نعرض لها في إطار
(الموالم القصصي الشعبي) يجب أن يحمل
الخصائص الشكلية البنائية له..
بداية: (الموالم) كما ذكرنا هو حكمة
الأجداد، والأباء أي الماضية، والحاضرة..
ولقد سبق وساعدنا الرئيس يوسف شتا
القليوبي، فنان الكلمة، والحرف، والمعنى
على التمييز بين شكلين أساسيين من
أشكال الموالم الشعبي:

أولهما: الموالم الأخضر: وهو شرح
للغزل العفيف، ودعوة إلى الحب،
والتفاؤل، والأمل، والفرحة، والتنهائي..
مثال ذلك:

يا حلو حبك فاتني والبعاد صادني
يا بورمش جارح جارحني والهوى
صادني

انت رميت الشبك وأنا الشبك صادني
بلاش تسوق الدلال على اللي في
هواك مسكين
انت اللي حيرتني وصبححتني في
هواك مسكين (٦)

ولكل ريس فنون بتكون لها قيمة
دايما بدايته سليمة وقفته
حكمه (١٣)

ولقد سمح الفنان الشعبي، أن يتوقف
عن متابعة قصته ليروي حكمة، أو موقفا
عظيما، أو طرفة.. الخ. كما سمح لنفسه
أيضا أن يتوقف عن الأداء الفني في عادة
«النقطة» وهي عبارة عن قرص مجاملة
تلقائي يلزم رده، وعلى حد تعبير الريس
يوسف شتا القليوبي:

(ما هي المجاملة في يوم عندك ويوم
عنده)
وعادة ما تدفع (النقطة) على الشكل
الآتي:

- ١- للفنان الشعبي مباشرة.
- ٢- لأحد أعضاء الفرقة الذي يحظى
بإعجاب خاص..
- ٣- لصاحب الحفل.

ويقول الريس يوسف شتا القليوبي في
حفل عرس مثلاً تحية للريس:

فرح عريس الهنا وأتھنا بعروسته
واتيسر باله وراق الجو بعروسته
جميل وطبعه جميل ويليق بعروسته
وهذه تحية عن شيخ البلد، كرمه فيها
الريس يوسف شتا القليوبي قائلا:

شيخ البلد يا ولد راجل أصيل معروف
شيخ البلد باعت تحية وسلام معروف
ثوب الرجولة زي العلم عليه معروف
وطول عمره راجل أصيل وبيعمل
المعروف

ولا حد واخذ من الدنيا سوى المعروف
ولأن الفنان الشعبي هو المعبر عن روح
الناس، بوصفه انتخابهم، واختيارهم
للتعبير عن ثقافتهم الشعبية، يتذكر الريس
يوسف شتا القليوبي أنه قد قام بالتأليف
أول مرة في حياته الفنية على مصر عام
(١٩٥٦م) حين قال:

من (٣) أو (٤) كلمات، والآخر الذي يتركب
من (٥) أو (٧) كلمات، ولهذا عادة ما نجد
(الموال القصصي التمثيلي) في (١٣) كلمة،
أو (١٩) كلمة.. مما أعطى الفنان الشعبي
(ريس فن الموال)، القدرة على أن يجمع بين
طرق مختلفة من الأداء الفني التمثيلي، فهو
يؤدي:

- ١- دور القاص أو الممثل الشعبي الفردي..
- ٢- دور الراوي المعلق على الأحداث..
- ٣- دور المؤدي غناءً وتطريبا..

إنه الفنان الشعبي القادر على جذب
انتباه المشاهدين بدرجة سحرية، تجعلهم
يجلسون متجاوبين، ومتفاعلين تماما مع
ما يقدم لساعات طويلة تبدأ من بعد صلاة
العشاء حتى طلوع الفجر، فقد وجد الفنان
الشعبي، في (الموال القصصي) مادة طيبة
كفن درامي شعبي، من خلال سرد فني
لأحداث وشخصيات، في أزمنة وأمكنة
مختلفة، داخل الحدث الواحد، أو الأحداث
الفرعية المتداخلة مع الحدث الرئيسي
الثابت، والتي تتغير بتغير مكان عرضها،
وبتغير أمزجة الفنان والمثالي معا..

إن (الموال القصصي) هو (موال
الحادثة)، أي القصة التي لها واقعة، أو
حادثة ما.. وعادة ما تدور موضوعاتها،
حول عداوة الأهل أو الأقارب مثلاً، أو عن
الصاحب الخسيس والصاحب الوفي،
وعلاقة الآباء بالأبناء.. إلى غير ذلك من
الموضوعات الميولودرامية الشعبية.. وغالبا
ما تكون بداية (موال الحادثة) كالآتي:

موالي كلمة ومعنى كونه حكمة (١٠)
ومغنى وفيه طرب والسامعين
حكمة (١١)

بتداوي تعب النفوس دايما بدون
حكمة (١٢)

بيحكي عادات بين الناس لها قيمة

قولوا لانجلترا اللي لنا أخذناه
وبحركم في السياسة كان غويط
خضناه

وبقى القنال ملكنا من حقنا أخذناه

كذلك من شدة وعي الفنان الشعبي
بحالة جمهوره، وواقع مجتمع منطقته
العربية، تأثر (الريس يوسف شتا
القليوبي)، بالعدوان الغاشم الذي قام به
(صدام حسين) على دولة مسالمة هي
الكويت عام (١٩٩١م)، وقدم أروع المواويل
الغنائية يهاجم فيها هذا السلوك الغاشم،
كما يهاجم صاحبه هجوما عنيفا، لأنه
سمح لنفسه أن يبطش بشعب مسالم
كشعب الكويت الذي يحبه المصريون في
تاريخهم الطويل، وقدم هذه المواويل
المشهورة باسم «مواويل صدام» في كافة
لياليه الفنية الشعبية، نزولا على رغبة
جماهيره الخاصة جدا، على الرغم من
شبه عودة الأوضاع السليمة إلى نصابها
الصحيح.. والحق أن المصري قد كره
العدوان، والاعتداء على جاره يتكلم
العربية، ويدين بالإسلام، وكره الاعتداء
على الحق بدعوى ظالمة، لأن من كانوا
يعملون بالعراق يمثلون العدد الغالب ممن
يعملون خارج مصر، بالدول العربية
(الكويت).. ويقول الريس (يوسف شتا
القليوبي)؟ موقف الوجدان المصري من
هذا العدوان الغاشم:

وحش الغرور في جدار من غير عيار
صدام (١٤)

نزل في بحر الطمع ومعاها شبك
صدام (١٥)

مارضيش بحلول سليمة وبعجرفة
صدام (١٦)

على الكويت مال ما بص شمال
ويميني

وما سمعش من جد كلمة حق
ويميني (١٧)
والي ما عملهوش خوميني بيعمله
صدام (١٨)

لما لقي فرصته مع رغبته صدام
على الكويت اعتدى وما لتقاش
صدام (١٩)

في بحر أوهام ومطامع غرق صدام
اكنه طمعان عاش قلقان
ومراسي (٢٠)

بهدل قرايبه وسقاهم غدر
ومراسي (٢١)

سفينة مالهاش بر أمان
ومراسي (٢٢)

وياما العراق تقاسي من غرور صدام

صدام ماشي في طريق ظلمة ما
هوش برئ

عميت عيونه من غضبه ما شفش
برئ (٢٣)

على الكويت اعتدى وملى بالدماء
أباريق (٢٤)

بيخطف وينهب وموش عامل حساب
قدام

وأخذ اللي مش له وجاب اللي وراه
قدام

ياما لسه حاشوف بلاوي من اللي
جي قدام

نظامه هدام والإسلام منه برئ

يا وحش فقد الصواب حوش الكلاب
حوشهم (٢٥)

اللي أنت سيببتهم أعزل لهم
حوشهم (٢٦)

عيالك اتوغلوا في أرض الكويت

حوشهم(٢٧)

ويامانهبوا وهتكوا عروض في
الداخل

بكره حايهجم عليك الشعب م
الداخل

وان راجل تعالى وقتيها
حوشهم(٢٨)

سيف الحماقة في يد المفترى ممسوك
وكتايب خياله وغدر في الشمال
ممسوك

لسانه عيان صبح سايب ما هوش
ممسوك

صدام غلط في حسابه لما عرف له
حصار

أصبحت حياته في خطر وللضرورة
حصار

ودلوقتي أمة العراق أصبح عليها
حصار

وهو كما فأر جوه المصيدة ممسوك
وهكذا، ومن خلال معاشتنا الدور

الفنان الشعبي (ريس الفن يوسف شحاتة
القليوبي) في أداء الموال القصصي
التمثيلي جامعا ما بين:

١- الأداء التمثيلي للكلمة المصاغة بشكل
فني..

٢- الاستخدام الدرامي للموسيقى..

أي أن العناصر الفنية اللازمة للعبة
المسرحية، أو فن العرض المسرحي
الشعبي، متوفرة.. من نص أدبي تمثيلي،
وجمهوره المتذوق له، إلى المكان ومتطلباته
الخاصة، سواء أكان عربة خشبية (كارو)،
أم عربة شحن مفتوحة من الأجانب أو
منصة خشبية، ومفروشة بالسجاد، وإما
في الهواء الطلق، أو داخلي (السرادق)..
وهو مكان شبه مغلق.. ومن ثم توفرت له
أيضا، الإضاءة والمؤثرات الصوتية، وهما

على أعلى درجة من الجودة، لتعين الفنان
الشعبي على كسر (الحائط الرابع) تماما..
إذ لم يعرفه الجمهور وقطعا الفنان أيضا..
حيث الالتحام المباشر بينه وجمهوره، أحد
أهم عناصر الالهام، وإبداع النص الأدبي
التمثيلي.. لأن بإمكانهم التداخل معه أثناء
الأداء الفني التمثيلي الشعبي، فهو عرضة
للإطالة، أو الحذف، أو حتى المقاطعة،
والإضافة، تبعا للحالة المزاجية المشتركة
بين الطرفين، بل أن درجات الاستحسان أو
الاستهجان، أو التعليق، أو الاستفسار هي
بذاتها تداخل عضوي في نسيج العمل
الدرامي، أو العرض المسرحي الشعبي، أي
أن النص الأدبي التمثيلي الشعبي يتحدد
ملامحه، ويكسب خصائصه الشكلية،
كبناء فني مميز، أثناء الأداء الفني
التمثيلي.

خلاصة القول: إن الفنان الشعبي الذي
نتحدث عنه هو: ذاك الممثل الشعبي الذي
استوعب الإيماءة، والإشارة، والحركة،
والنغم، إلى جانب قدرته على التعبير
بالكلمة المصاغة بشكل فني خاص، ضمن
إطار تشكيلي، أو مادي، أمام جمهور متلق
ومتذوق له، مؤكدا على ارتباط المادة
الأدبية التمثيلية بالحياة والناس.

الهوامش

١- نبيلة إبراهيم (د.): أشكال التعبير في
الأدب الشعبي: دار المعارف - ط(3) - ب.ت -
ص 278.

٢- أحمد علي مرسي (د.): الأغنية
الشعبية مدخل إلى دراستها: دار المعارف -
ب.ت - ص 121.

٣- صفوت كمال: من فنون الغناء
الشعبي المصري - مواويل وقصص غنائية
شعبية: الهيئة المصرية العامة للكتاب:

«البلاد Balladā نوع خاص من أشكال القصص الأوروبي، والذي ازدهر في العصور الوسطى التاريخية، ظهر نتيجة لمنع وتحريم أشكال الابداع الأدبي التمثيلي الروماني الأغريقي القديم، ومن ثم فهو حلقة من حلقات الوصل بين العصور المظلمة الأوروبية، وبدايات عصر النهضة التي شهدت عودة الفنون بأشكالها المختلفة إلى الحياة الأوروبية الجديدة.

4. يطلق الناس في مصر لفظ «الشيخ» على الفنانين الشعبيين، لتوضيح مكانتهم الاجتماعية، فليس أعلى منزلة من الشيخ أو الحاج، والحاجة من السيدات.

5. وعن الفن، وطلبة الفنون، يحيى (الريس يوسف شتا) الباحث، وطلابه (أحمد عبدالعزيز تليمه) و(إلياس نسيم رياض) (نوفمبر 1996م) ويقول:

للفن عشاق غير الفن ما ليهم
من حبهم فيه صرفوا عليه ما ليهم
وميلهم للفن خلي الفن ما ليهم
شجرة بتطرح معاني طيبة ودليل
والمكنة نغمة جميل في القلب ما ليهم

6. عادة ما يتكون الموال من سبع شطران، أو سبع كلمات، أو حرف له معنى، ولهذا عرف هذا الشكل بالموال السبعاعي، والقصة عبارة عن سبعات، الشطرة الأولى منه تسمى (عتب أطوال)، وتأتي قفلة (الموال) على قافية واحدة مع (عتب الموال).

7. واجعني هنا بمعنى: واجع عيني..

8. واجعني هنا بمعنى: وجعان..

9. زلتنني هنا بمعنى: ظلتني..

ومن الملاحظ أن هذا الموال يجمع ما بين الموال الأخضر العميق أي الذي يحتوي على جناس، وتورية في اللفظة، والموال

الأبيض البسيط أو الصريح في المعنى والحرف..

10. أصل الكلمة (حكمة) في عتب الموال.

11. حكمة هنا بمعنى: حكام.

12. حكمة هنا بمعنى: أطباء.

13. الشطرة الأخير من الموال (حكمة) تقفل على الشطرات الثلاث الأولى منه، لتأتي القافية واحدة مع عتب الموال (حكمة).

14. صدام: هنا بمعنى: صدم..

15. صدام: هنا بمعنى: صاد دم في بحر الطمع..

16. صدام: هنا بمعنى: صد أمة بحالها..

17. حق: أحياناً يغير هذه الكلمة، ويضع مكانها كلمة: نصح..

ويميني: يقصد بها القسم..

18. بيعمله: في رواية أخرى، أحياناً يحذف هذه الكلمة ويضيف بدلاً منها كلمة: يبييه صدام..

19. بمعني: لم يجد من يصده.

20. بمعنى: ولم يهدأ.

21. بمعنى: ومأسى.

22. جمع مرسى.

23. تنطق القاف في اللهجة المصرية العامية همزة.. وصوتياً تتساوى بريق مع برئ.

24. احتمالات المعنى كالآتي: 1 - أباريق: من يسيل لعبه على شيء.

* أباريق: جمع أبريق وهو ما يوضع فيه السائل.

25. حوش: بمعنى إبعد، وحوشهم:

بمعنى: إبعدهم.

26. حوشهم: الحوش هنا بمعنى: فناء.

27. حوشهم: إبعدهم.

28. حوشهم: إبعدهم.

الملهاة - المأساوية (١)

تأليف: بيتر تسان
ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع

يذكر «لوبلنسكي» في إحدى حواشي الكتاب الثاني من مؤلفه (مدخل إلى الحداثة) (١٩٠٩) في غير لبس ولا إبهام: «أنه لا توجد ملهاة - مأساوية، وإنما توجد مأساة على الأكثر، يملك الأشخاص فيها حرية التفكير ليرتفعوا من خلال ذلك على قضائهم وقدرهم ارتفاعا ظاهريا، ويسخروا مما تعمقه المأساة فقط. أو توجد ملهاة تسبب طريقة جسورة لقوى مظلمة تمارس العبها معها. إنها الملهاة الأكملة». إن التساؤل عن جنس درامي وسط لا يمكن أن يلقي عند «لوبلنسكي» إلا جوابا سلبيا، لأنه من وجهة نظر القرن التاسع عشر يمكن المطالبة باعتراف جنس رقيق عطوف ملزم بالمثل الأعلى فقط. «فابتداء من هذه اللحظة، حيث اعترف بالطبيعة الداخلية وقوة إحدى الحضارات أو أحد المجتمعات، فإنه قدّم أسلوب درامي ممكن بمفرده أيضا، ومن ينحرف عن ذلك يقترب جنحة، وإلى جانب ذلك غباء هائلا. (...) وما يزال اليوم الشكل الأصرم للدراما، التراجيديا، يملك مشروعية، لأننا نتنفس ونعيش في الحياة اليومية، وفي محيط من النزاعات الموضوعية من تلقاء نفسها منذ الأبد». والآن إن استعمل المرء الملهاة بدلا من المأساة، فإن مقولة

تستطيع الواقعية أن تظهر له، من الناحية التاريخية، كائنة ومتغيرة ومتعلقة في شكل، أي هنا، حيث يُتجه إلى «الإنساني العام»، وهذا من ناحية أخرى «سؤال شخصي» يتضمن الجواب المطلوب من خلال الشرح المركب لبناء الشخصيات الدرامي. وينظر «غيزي» من الناحية الاجتماعية نظرة مجسمة لحالة العلم بشكل مناسب، فيرفض نظريات «غوتكي» من الأصل، ويلغي المضحك المحزن في الكوميديا. وهو يعلل بأن الكوميديا تستطيع أن تضم بلا ريب أحداثاً جادة ومحزنة ولا تحتاج إلى تدشين من خلال المحزن الغالي كما يقال، لأن لها وظيفة مستقلة في تطورها التاريخي المناسب للعلاقات الاجتماعية (انظر غيزي 50 وما بعدها)، الذي يعرف الأحوال السياسية والاجتماعية التي أصبحت لا تناسب العصر. لقد انتقد «هينك» تصور الحتمية (انظر: الكتاب السنوي لبريخت 1975)، وأبرزه بوصفه مثالاً للتراجع للمضحكة قليلاً للفاشية. ويتمثل فضل «أرستوفانس» على «هينك» في التعلق الاجتماعي لمسرحياته الفكاهية. (هينك 13). وبهذا ربط مفهوميتها. وهذا ما لا يقبله لدى «غيزي» بوصفه نظرية، لأنها موظفة توظيفاً متسعا، وهي غير صالحة للاستعمال عامة بسبب مفهوم الملهة المشكل. وهذا بلا شك مشكل فقط، إذا ما تمت المساواة بين التصور الدرامي مع الواقع وبين المضحك مع العبث أيضاً. وقبل كل شيء يتبنى «غيزي» الحالة الاجتماعية المختصة بوصفها واقعة موضوعية، ويستنتج من ذلك السلوك الشخصي، وهو ما يعطل الصراع الحزين الحقيقي، الذي يلعب دوراً في كل تعريفات المأساة.

«دورينمات» «لا سبيل لدينا سوى الملهة» (مشكلات المسرح 1954 / 55) ليست بعيدة، وتتخلل حربان عالميتان بين هذا وذاك، وهما اللتان ينبغي، ليس آخراً، أن تغيرا الفن وعلم الجمال أيضاً. ولأنه بالنسبة إلى «دورينمات» «ليست المأساة الصافية ممكنة»، فهو يريد أن يحقق «المساوي من الملهة» (المصدر السابق). وبينما يحكم «لوبلنسكي» من خلال مفهوم المجتمع الأسطوري ويعتدل طبقاً لذلك بالتراجيديا على أنها معيار، يلغي «دورينمات» الأساطير بلا تردد، ويشرح العالم على أنه بلا معنى. ولذلك صورته عجيبة، وحقيقته المسرحية هي الحاسم الوحيد. فالعلاقة بين الواقع والصورة الدرامية الأولى هي النقطة المهمة الخطيرة لدى تكوين مفهوم الملهة - المساوية.

ويلعب الواقع عند «غوتكي» المدافع الأكثر اجتهداً عن مفهوم الملهة - المساوية دوراً فقط، بوصفه يظهر في الأصناف الجميلة، ومن ذلك تتفرع أشكال البناء من جديد. ولذا فإنها «ظواهر جميلة»، تكون للبحث، لأن «مساواة الظاهرة هي التي تحدد ما يخص أحد الأجناس» (الملهة - المساوية الحديثة 99). وتقود ظواهر منقطعة بشكل آلي إلى الملهة - المساوية المركبة التي تترك المحزن والمضحك يعقدان صلة لا تنفصل، بينما لا يزال المفهومان، بلا شك، قابلين للإدراك بوضوح. إن التركيب المجرد من المأساة والملهة الذي يعده «أرنتسين» (431) غير ممكن لم يكن مقصوداً. وتقع «انفعالات المضحك والمحزن في قابلية إمعان الفكر اللانهائية للآلية المعقدة، حيث يتشابك المحزن والمضحك بعضهما ببعض فيها» (غوتكي، الملهة - المساوية الألمانية 18 - 19). ومن يسلم نفسه لهذه الانفعالات

1845، نظرية ترى في الاتفاق الزمني للحدث المروع والحالة المضحكة شيئاً محدداً يطابق الواقعة في الوقت نفسه، ويجب أن يصور تصويراً مناسباً. ويؤدي الانفتاح على وضع اجتماعي والسلوك من ناحية، وقيادة السلوك من ناحية أخرى إلى فن الملهاة - المأساوية المناسب للواقع. ويكمن التناقض بالنسبة إلى «هيبل» بين الشكل (إنه غير محزن، ولكنه ليس هزلياً) والمضمون (حدث محزن، ولكن ليس شخصاً غير محزن)، وهو حاسم لتقديره. فهو ما يزال يبرز هذا من خلال تمييز الأشخاص الذين يأبى عليهم الوضوح. وبسبب اعتبارات المؤلف لا يمكن خلق نهاية حقيقية، لأن نقل المجرمين وجمع شمل أهل المتوفى (انسيلموس وسيباستيان) لا يكونان إلا نقطة نهائية لقيادة السلوك. كما لم يُقدم حل من وجهة النظر المعاصرة، بل الأرجح أن التناقضات بين الخلق الشكلي والاشتمال المضموني تبرز بروزاً واضحاً.

لقد وجد المفهوم أول ما وجد في مقدمة «بلاوتوس» للعمل (امفيترو) حيث رُمز إلى اختلاط الشخصيات (العبيد والملوك والآلهة) بتجاوز حدود الكوميديا العادية. صحيح أن الملهاة - المأساوية ليست مقبولة بوصفها جنساً أدبياً، ولكن بوصفها تسمية لجنس مختلط تظهر من جديد كتعبير عن مسرحية جادة مع مخرج بهيج في عصر النهضة حسب اكتشاف «بلاوتوس». وفي عصر الباروك (2) لا يلعب الجنس المختلط دوراً غير هام، لأن الملهاة بسبب وظيفتها الملقاة على عاتقها، بأن تمثل المضحك (الاحتفاظ بالأوضاع الوضيعة)، تبدو غير مؤهلة أن تحتوي على موضوعات جادة، وأنه ينبغي أن

إن الملهاة - المأساوية مرتبطة ارتباطاً لصيقاً بالعالم المدني من جهة، هذا العالم الذي ينظر إلى الربط بين المضحك والمحزن على أنه أساس الكون، وموصولة بنبل المضحك من خلال المحزن، وهي من جهة أخرى تعبير المدنية مقابل المظاهر التي لا تتوافق مع الاصطلاحات التقليدية، ولذلك تُدرك عن طريق صنف ثالث. وما يحتويه المفهوم بالتفصيل، يبقى في كثير من الأحيان متروكاً لفهم الشارح. وهكذا يتحدث «غوتكي» عن أربعة أشكال لبنية المضحك - المحزن، وهي ترد دائماً: «التقنية ذات الوجهين، والملهاة - المأساوية في النوع المحيط، والقطبية في بنية الطبيعة، وفي تصعيد صفة ثمينة إيجابية» (الملهاة - المأساوية الألمانية 105). وليس جلياً إلى أي حد يمكن أن تعد أشكال البنية هذه في الملهاة - المأساوية دون غيرها. وأولاً لا يحدث الاستعمال المتكرر للصفة «المضحك - المحزن» فعله بشكل واضح (شخص مضحك - محزن أو سخريّة مضحكة - محزنة، الخ) وهو ما ينبغي أن يحدث مفعوله بشكل جدير، ولكن لا يساهم في شرح تعريفي على الأقل. وهذا ويمكن أن يُعترف بالملهاة - المأساوية بوصفها جنساً، إذا ما استطاعت أن تبرز استقلاليتها، وهذا ممكن مثلاً من خلال التحليل النقدي للبنية الكلية لإحدى القطع، بما في ذلك المكون التاريخي، الذي أدى إلى أن التناقضات لا يمكن أن تُحل أو تكون قابلة للحل بطريقة مجزئة، ولا في طريقة مضحكة. ويعرض النقد التالي محاولة في هذا الاتجاه (حبذا لو تم إنجاز مثل هذا النقاش المطول).

ويعرض «هيبل» في الإهداء للملهاته - المأساوية (مأساة في صقلية) (1851)، التي تقوم على حدث واقعي يعود إلى سنة

أجناس مبنية على صورة الكون المسيحية. ويرفض «ماسين» المسرحيات الفكاهية بوصفها مختصة بالرعاع، ويركب بالمثل أشكالا مختلطة يسميها المأساة - الكوميديا والكوميديا - المأساوية. «تبدأ المأساة - الكوميديا بداية جذلة وترتبط بشكل مضحك، ثم تنتهي بشكل محزن. أما الملهاة - المأساوية فهي تشتبك بشكل محزن وتنتهي بشكل فرح». (ديتريش / شتيفانيك). وفي أثناء ذلك يكون الجنس الثاني الوحيد الذي يظهر الوجهاء فيه، ويجوز أن يصلوا إلى نهاية سعيدة، أما في الشكل الأول فلا يستطيع الوجهاء أن يظهروا، لأنه لدى هؤلاء لا يمكن أن تكون اشتباكات هزلية، ولكن من ناحية ثانية لا يمكن أشخاص وضيعون أيضا، لأن هؤلاء لا يجوز أن يصلوا إلى نهاية مأساوية. وتحتوي قضية رفع شأن الطبقة الوسطى في المأساة - الفكاهية على تعبيرها الدرامي. وعلى الرغم من «الأشكال المزوجة» المستخدمة في كل مكان فإنه لم يحصل تأسيس حقيقي، هذا الذي يرجع سببه أخيرا إلى الموقف الخاضع للتابعين في طريقة مضعفة. وبلاشك تظهر الحاجة المستمرة إلى معايير أو إلى تأكيد المعايير القائمة في فن الشعر بصورة ملحوظة في مسودات شعرية عدة، بأنه يجب أن تكون قد قُدمت تحولات بأعداد كبيرة. وتشهد مساعي «غوتشيد» الصارمة بخلق مسرح حسن بالإهمال الذي انتاب المسرح في عصر الباروك. ويدلي برأيه في فن الشعر النقدي (1751) بعنف ضد مفهوم «بلاوتوس» للملهاة - المأساوية، ويقارنه بالتسمية «المرثية - المفرحة» الذي لا يقبله العقل على الإطلاق. (المقطع الرئيسي 6، مادة 17). وتبدو نظرية «شميد» الشعرية

يستفاد من المقدرة المحزنة في الوقت نفسه، ولكن النهاية الجيدة للمأساة ليست في الحساب. فقد أطلق «كورنا يल्ली» على عمله (البطل الوطني الاسباني) اسم الملهاة - المأساوية، وتختلف الأفكار حوله أخيرا، وبسبب مخالفة القواعد المسرحية تُدب بهذا العمل المسرحي من قبل الأكاديمية الفرنسية. إن النموذج السلبي لهذا الوقت هو المسرح الاسباني الذي يمثل «لوبي دي فيكا»، الذي لم يحول التناقض لدى لقاء الشخصيات في مواقف مختلفة فقط، وإنما جعل التوافق بين الوقار والفكاهة، إذن بين المحزن والمضحك، مبدأ أسلوب. ويوجد في انجلترا «شكسبير»، الذي مازال يثير عواطف أجيال متأخرة بسبب مزجه بين التراجيدي والكوميدي، وبعد ذلك بقليل يجلب الشاعر الكوميدي «موليير» في فرنسا شخصيات على خشبة المسرح، وقد صُنِّفت بعده بوصفها مضحكة ومحزنة كذلك. (ولا يسري هذا على عمله (عدو الإنسانية، من عام 1665 فقط) ويعود الفضل في محيط اللغة الألمانية إلى «سيغموند فون بيركن» و«ياكوب ماسين» في المساعي إلى إتمام التقسيم الصارم إلى قسمين، فيمثل «بيركن» الرأي أن السادة الوثنيين القدماء كانوا أشراسا، ولذا نشأ التمثيل المحزن، ولكن بعد اعتناق المسيحية لم يستطع السادة الجيدون الآن أن يضيعوا في الحياة (بوصفهم أناسا مختارين من قبل الإله لا يمكنهم أن يصبحوا مذنبين على الطريقة بلا ذنب)، وهكذا نشأت التمثيلية المفرحة - المحزنة، التي تبدأ بداية محزنة، ولكن يجب أن تنتهي نهاية مفرحة. هذه المحاولة، أي إعداد جنس مختلط تقوم على القصد كليا بأن تُبدل الأجناس الوثنية الحقيقية إلى

الإلهية المسيحية، فهو يقول: «إن نظرية العدالة الإلهية على خشبة المسرح تطابق حقا الدعوة التي تقبل الواقع كما كان، إنها تطابق الدعوة إلى السلبية والاستسلام للمقادير» (448). ولكن مثل هذا الموقف يفضل تكيف فن الشعر الدرامي بالواقع المستساغ، وهو ما ينفذه «ليسنغ»، وهو يعيد شرح نظرية الشعر لأرسطو مثلاً. وإن كانت المأساة الاغريقية جزءاً من الطبيعة الاغريقية فإنه كان يجب أن تتبع مأساة ملائمة للظروف المقدمة «للطبيعة الجديدة» إن الأعمال الأساسية والدولية لا تطابق النموذج الاغريقي. ولكن التعاطف يقوم على الإدراك الأولي، الذي يجب أن يفكر به على كل حال، وإلا لا يمكن أن يظهر شيء مفيد معقول، يمكن أن يعارض الهدف التربوي. وعلى سبيل المثال من «لوبي دي فيكا» يظهر «ليسنغ» أنه في المسرحيات نفسها حسب الذوق القوطي ما زالت تنتهج معتمدة على القواعد الكلاسيكية، ما تزال بإمكانها مراعاة القواعد، ويجب عليها مراقبة مثل هذا الشيء، إن أرادت أن تحظى بالإعجاب. وبالتالي أراد أن يحدد هذه، بأنها مأخوذة من الذوق الوطني المجرد، وهكذا كان الارتباط بين الجدي والمضحك أولاً (مقالات نقدية مسرحية هامبورجية، المقطع 69). وجاء في نهاية المقطع نفسه: «هل حقيقي أن الطبيعة نفسها تخدمنا كنموذج في هذا الخلط بين الحقيّر والسامي، أو بين المرح والجدي، أو بين المضحك والمحزن إنه يبدو هكذا، ولكن إذا ما كان هذا حقيقياً، فإن «لوبي» يكون قد فعل أكثر مما قصد، فهو لم يبرر مجرد غلطة خشبة مسرحه فقد أثبت في الواقع أنه لا يوجد مثل هذا الغلط، لأنه لا يمكن أن

(1767) أكثر وصفية بعض الشيء. فهو يقول: «إن الملهاة - المأساوية شيء مستحيل، إذا لم يفهم المرء من ذلك، كما يحدث خلطة على أنها مأس تنتهي نهاية مفرحة، ومسرحيات هزلية بطولية وظريفة». ويخالف في الملاحق بنظرية الشعر (المجموعة، الفصل السابع عشر 1769) «فولتير» الذي اعتقد أن العمل المسرحي المسمى بـ (البطل الوطني الاسباني) أطلق عليه اسم الملهاة - المأساوية بسبب اللطمة التي أصيب بها البطل، ويستطرد قائلاً: «عندما كان «كورنا يلمى» ما يزال يعتقد أن المأساة لا يمكن أن تكون أكثر من كارثة غير سعيدة، فإنه سمى عرض حدث بطولي مع مخارج مضحكة، وهكذا أيضاً العمل المسرحي (البطل الوطني الاسباني)، بأنه ملهاة مأساوية». ويواصل معبراً عن رأيه بأن المفهوم قصد منه في الأصل على سبيل المداعبة، وأنه ساد في الاستعمال اللغوي على مر الزمان حول التأثيرات الاسبانية والإيطالية. (يلعب إحياء الآداب القديمة لدى ذلك دوراً أساسياً).

لقد قُدمت إمكانية إحدى الملاهية - المأساوية في التفسير من خلال التقدير الجديد للمأساة. وها هو ذا «مارتينو» يذكر «أنه في البناء المنطقي والعملية للعالم، وبالأحرى أحسن العوالم الممكنة لا يوجد مكان للخلافات المطلقة والطقوس الميتافيزيقية والصراعات التي لا علاج لها، وبالتالي لا يوجد مكان للمأساة أيضاً» (437)، وهو يثقل الطابع التفسيري باتجاه عدواني الحقيقة وعائق للتحرر (بالنسبة إلى الطبقة الوسطى المظلومة)، ويحرص على التسوية والملاءمة طبقاً «لمبدأ العدالة الشعرية» (447)، ويعرف التفسير بدلاً من المأساة، نظرية العدالة

الألمانية، ويدافع عن رأيه بأن المسرحيات الفكاهية أكثر صلاحية بكثير من المآسي، لأنها في حالة تصوير العلاقات. إنه يقول: «تقوم الفكرة الأساسية للمسرحية الفكاهية، حسب رأيي، على شيء، أما المأساة فتقوم على شخص»، وطبقا لذلك يكون الأشخاص في المسرحية الفكاهية موجودين من أجل الحدث، ولكن يكون الحدث في المأساة من أجل الأشخاص. وحول وجوب أن تكون الملهاة غير مضحكة، وبهذا قليلة القيمة (انظر: فن الملهاة) يوضح «لينتنز» قائلا: «الملهاة صورة المجتمع الإنساني، وإذا أصبحت جدية، فالصورة لا يمكن أن تكون مضحكة. ومن ثم كتب «بلاوتوس» كتابة تعد أكثر إضحاكا مما كتبه «تيرنس»، وهكذا «موليير» أكثر من «ديستوخيس» و«بياومر خيس» ومن هنا يجب على كاتبنا الألمان الكوميديين أن يكتبوا معا المضحك والمحزن، لأن الشعب الذي يكتبون من أجله، أو ينبغي عليهم أن يكتبوا له مثل هذا المزج من الحضارة والفظاظة، ومن الأدب والتوحش. وهكذا يخلق الشاعر الكوميدي حزن جمهوره». ويتضح الجانب الاجتماعي بكل جلاء ويكون بالنسبة إلى «لينتنز» نقطة البداية والنهاية معا لتثمينه الملهاة. فالملهاة - المأساوية تكون ملغاة في الكوميديا. ولا يعني «لينتنز» بالملهاة - المأساوية كما يطالب «غوتكي»، وإنما يدرك مفهوم الملهاة لنفسه إدراكا جديدا، ويحاول في الوقت نفسه أن يدعم فهمه بالحجج من الناحية النظرية بينما يتصور الارتباط بين فني المأساة والملهاة بوصفه شرطا اجتماعيا، ويترك الحدث ينشأ من الخارج، الأمر الذي يتوجب على قائد الحدث، (أي الشاعر)، أن ينتبه لهذا.

يكون خطأ ما هو تقليد الطبيعة». ويؤكد «ليسنغ» في نهاية المقطع (70) أنه لا يمكن أن يكون التقليد مبدأ التشكيل المجرد، لأن ما عدا هذا فالفن سيتوقف. صحيح أن «التمثيل الممزوج» يتحدد حسب الطبيعة، ولكنه لا يعيد الطبيعة الحقيقية. «فالتفكير الرئيسي هو هذا: إنه حقيقي وغير حقيقي أيضا، بأن المأساة المضحكة من الاختراع القوطي تقلد الطبيعة بإخلاص، فهي تقلدها تقليدا مخلصا في شطر، وتهمل الشطر الآخر، إنها تحاكي طبيعة الظواهر دون أن تنتبه في ذلك، لا في كثير أو قليل إلى طبيعة مشاعرنا وقوانا النفسية»، وتعد الطبيعة المعنوية بالنسبة إلى «ليسنغ» حاسمة، وبناء على هذا السبب يستطيع أن يعترض في هذه الناحية بالملهاة - المأساوية، بوصفها تخضع لهذا السبب. (يعد شكسبير المثال الإيجابي عنده). ويفتقد «غوتكي» «الجانب العقائدي للمضحك - المحزن» (الملهاة - المأساوية الألمانية 34) عند «ليسنغ»، ويغفل مأساوية بتناول الجانب المضحك - المحزن في عقيدته المثالية. وبلاشك تُقبل مسرحية (مينا فون بارنهيلم) لدى «غوتكي» بوصفها ملهاة - مأساوية، فهو يرى أنها دراما وطنية بطولية، ويفسر الرائد بوصفه الشخص الرئيسي المضحك - المحزن، ويستطيع بسبب هذه المقدمة الافتراضية أن يجد العناصر البنائية اللازمة.

وبينما يأخذ «ليسنغ» بعين الاعتبار علاقات المزج على ضوء محاكاة الطبيعة الإنسانية، فإن «لينتنز» يؤيد الجانب الاجتماعي، ويظهر وجود الارتباط الإنساني في المجتمع. ويرفض في (ملاحظات حول المسرح 1774) نقل تعريف أرسطو للمأساة إلى الحالات

ويترك الحدث الجانبي يظهر بين ميركور وبين سوسياس وزوجته بوصفه موازيا للحدث الرئيسي. وينتج خلط بين فني المأساة والمهابة من خلال إبراز شعور الشخصيات الرئيسة (الكمني، وجوبيتر، وأمفيتريون) والحدث الجانبي المؤثر تأثيرا قويا. إن الفصل بين الظاهر والواقع ليس ممكنا للمتلقي الإنساني، ولكنه يحدث في الوقت نفسه كوميديا، تبدو معارضة للتراجيدي، وهذا قريب المنال للمراقب فقط. وعلاوة على ذلك فإن فن المأساة يظهر في النهاية بوصفه ظاهرة. وقد أبرز «شليغل» فيما بعد بقليل في محاضراته حول الفن الدرامي والأدب (1808 - 1809) التعايش بين الأخلاقية والشهوانية بوصفه ميزة خاصة بالمحزن والمضحك «حتى أعيد ذلك إلى التعبير الأكثر فهما والأكثر بساطة فالتراجيدي والكوميدي يتصرفان بعضهما مع بعض مثل الجد والمزاح (...) ويحمل كلاهما طابع طبيعتهما كلها، ولكن الجد يتبع جانبها الأخلاقي أكثر من المزاح الذي يخص جانبها الشهواني الحسي» (المحاضرة 3). إن المسرحية الفكاهية «مزج من المزاح والجد» (المحاضرة 13)، و«تبقى في دائرة التجربة» (المصدر السابق)، فيما تتصرف المسرحية الفكاهية عند «كلايست» خارج الشرعية تقريبا. وبالمناسبة انتقدها غوته). وقد ذكر في المحاضرة (13) أيضا: «في مقام القضاء والقدر تظهر المصادفة، لأن هذه بالذات تكون مفهوما تجريبيا لتلك، بوصفها المفهوم الذي لا تتضمنه قوتنا. وهكذا نجد في مقطوعات الكوميديين أقوالا كثيرة حول المصادفة، كما لدى التراجيديين حول القضاء والقدر». وهذا الرأي يعد سابقا كما يبدو على فلسفة دور ينمات الدرامية. إن

ويكون هذا ممكنا، طبقا لرأيه، في المهابة فقط. (إن الرأي القائل إن العالم ما يزال قابلا للتصوير في المهابة فقط، يعبر عنه دور ينمات من جديد).

إن كان «لينتز» مازال يفكر في القسمين، ويقبلهما من الناحية المعنوية المجردة، فإن «بورغر» لا يكتثر بهذا بطريقة مؤكدة حيث يقول: «هنا يعتقدون الآن أن باستطاعتهم أن يمنعوا أن يصطحب المضحك شيئا من المحزن والمحزن شيئا من المضحك، ولا يفكرون كيف يستطيع الواحد مساعدة الآخر. (...) أي، عزيزي، كيف إذا ما تقدم الشيطان منك، ودعاك إلى الرقص الجهنمي لدى ضحك كامل؟ فهل تود أن تقول له في مثل هذه الأحوال: أناقتك مضحكة، ولا تليق بهذه الحالة المحزنة، أو تود أن تكون مرتبكا؟ فكيف ينبغي عليك أن تسمي هذا الفصل؟ سمه طبعا ملهابة - مأساوية» (من كتاب دانييل المستغرب 1776). وهذه تبدو بالفعل هي المحاولة لإعداد المهابة - المأساوية. وبالنسبة إلى «غوتكي» فهي حقيقة أن «بورغر» يقصد «اندماجا بين فني المأساة - والمهابة» (المهابة - المأساوية الألمانية 47)، وإن كانت المهابة - المأساوية ليست في مفهوم «غوتكي» طبعا. ولكن يحتوي كتاب «بورغر» المذكور إلغاء واضحا نوعا ما «لتقسيم الصناديق»، ويستمر الاقتباس المنقول سابقا بهذه الكلمات: «لذلك أعلم تمثيلا واحدا فقط، وهذا يسمى تمثيلية. كن هذا، كما يراد! إنه يحظى بإعجاب أطفال الطبيعة فقط». إن «غوتكي» يجب أن يكون قد تغافل عن هذا. ويسمى «كلايست» عمله (أمفيتريون 3) (1807) «تمثيلية هزلية حسب مولير». ولكنه يصعد سمات الشخصيات المفردة، مقابل مولير،

المأساوية، وهي (الديك الأحمر 1901). وإن كانت البيئة الخارجية والشخصيات تظهر في الملهاة بشكل مضحك طبيعي، وترتبط هذه الملهاة بصورة رئيسة بموقف الشخصيات والزيادة في معرفة المشاهدين فإن الموقف الحرج الذي لا مفر منه للشخصيات مع الأحداث والمواقف الناتجة عنها يسفر عن الخلفية المحزنة للملهاة. المأساوية. ومع الاستمرار يرتبط استلام محدد للمقادير حيال العلاقات الاجتماعية التي يعزا إليها الطبع الثابت، مما يدعو أحد المؤلفين، وهو «بيرانديللو» لاستخدام أسلوب يقوم على أشكال درامية حديثة (اللامعقول). إن المفهوم الذي يرتبط بهذا هو مفهوم الانحلال الذي استوطن قبل ذلك في النظريات والمناقشات حول مسائل العرض بشكل واضح، وليس عند «هيبل» في نهاية المطاف. ويصبح هذا قابلا للمعرفة حسب «ميثامير 18» في الداخل أولا، فهو يقول: «يعرف المرء أولا من الحالة المعاصرة، إن الحزن والخضوع يقترب بعضهما من بعض لدى «بيرانديللو» لأن المفهومين معا مع العالم التاريخي الذي يمنحهما معناهما كانا قد وقعا في الانحلال والتدهور. فقد أخذ الوجود آنذاك معالم لم تظهر سواء أكانت مكابدة محزنة مع الحقيقة أم كانت تحررا من المكابدة وإعادة التوازن في الضحك بوصفه طريقة ممكنة للسلوك. ويتضح للمشاهد المستعيد للماضي أن مسرح «بيرانديللو» جواب عصري على التجربة التي يسميها المرء بسرور بالأشكال الدرامية الحديثة (مسرح اللامعقول). وتقوم المعالم المضحكة المأساوية في مسرحيات «بيرانديللو» على تدمير ماهية الشخصية، وهذا يعني تقديم المستحيل في عصر مازال ممكنا فيه

المسرحية الفكاهية عند «شليغل» تحصل على المهمة ملحقة بتصوير المضحك. المأساوي بينما يساهم الهدف التربوي مساهمة حاسمة، وتعرض الملهاة لتنظيم الحياة نوعا ما. ومع معرفة أن المحزن ليس ممكنا في المعنى القديم، فإن «هيبل» يجادل في مقاله المرسل إلى «روتشير»، الذي أضيف فيما بعد كإهداء إلى العمل المسرحي «تمثيلية محزنة في صقلية (1851)، ويستشهد لدى ذلك بواقعية القرن التاسع عشر المدنية المميزة. لهذا السبب ماتزال الملهاة. المأساوية باقية فقط بوصفها وسيلة تصوير مطابقة. وبحسب ذلك يقود طريق المؤلف الدرامي، الذي يريد أن يعالج الواقعية، إلى الدراما الاجتماعية بعيدا عن الدراما المثالية، ولم يعد يقبل المأساة بوصفها قوة موضوعية يجدها الإنسان ملغاة، وإنما ينظر إليها بوصفها نزاعا يجري بين الناس، ويحمل إليه من خلال هؤلاء الناس. وفي الوقت نفسه تتغير الملهاة التي لا تملك الآن قدرا من الضحك، وتكسب نوعية تربوية جديدة أيضا في اتجاه الملهاة الاجتماعية. وهكذا تنشأ المسرحيات التي يمكن أن يطلق عليها اسم الملاحية. المأساوية بسبب بنائها، ولكن نادرا ما رمز إليها من قبل المؤلفين بشكل مطابق. وفي هذا المقام يفضل الإشارة إلى المؤلفين «إيسن» و«فيدكنغ» و«شنييتسر»، على أن «شنييتسر» هو الوحيد الذي سمى إحدى مسرحياته، وهي (البلد البعيد 1911) بالمأساوية. ومقابل ذلك كان عند «هاوبتمان» ميل إلى مفهوم الملهاة. المأساوية، فقد أطلق على عملية (الجرذان 1911 وبيتر براور 1912) هذا الاسم إطلاقا حرفيا. ومن الطريف أن ملهاة (فروكلب الماء 1893) تقع نهايتها في إحدى الملاحية

(1930) هي مازالت تُفهم بوصفها نقدا،
تفضي إلى المسرح العالمي اللامعقول
أخيرا، حيث لا يوجد خلاص منه، ويصبح
الوجود البرئ مشكوكا فيه أيضا بعد
فقدان الهوية. ولا يمكن أن يستمد معنى
المأساة ولا الملهاة من مثل هذه العدمية،
وهنا ينقص الملهاة - المأساوية الأساس
أيضا، أو على الأقل إطار التوجه، الذي
يمكن أن يتحقق تأثير المحزن والمضحك
انطلاقا منه. وهكذا فإنه يرجع إلى
المصطلحات القديمة، فلا يطرح سؤال عن
تبعية الجنس المحتملة، وإلا يجب عليه في
المعنى القديم.

الوجود بوصفه حامل العجالات داخل
العلاقات الاجتماعية، وفيه تنحل
الاتصالات بين الناس إلى تمثيلية تنكزية.
وتذكر هنا على سبيل المثال مسرحية
(طاقية المغفلين 917)، فلم يكن فيها المحزن
والمضحك الممكنة (خيانة زوجته)، التي
يكاد يدمر وجوده الاجتماعي انكشافها.
إن كل الأعمال الناشئة بعد «بيرانديللو»
(مثلا أعمال شاو أيضا) حتى المسرح
اللامعقول الحديث تشتغل بمثل هذه
الحالات، فتصوير الوقائع الاجتماعية
المدنية لدى «شتيرن هايم» و«كايزر» حتى
مسرحية «تسوكماير» (نقيب كوبنيك

المصادر:

- 1- غوتكي: التاريخ والفن الشعري للملهاة - المأساوية الألمانية، غوتنغن 1961.
- 2- ديتريش وشتيفانيك: علم الدراما الألماني من كريفيوس حتى بريخت، ميونيخ 1965.
- 3- أرنتسين: الكوميديا الجادة 1968 في: جوهر وأشكال المضحك في الدراما، دار مشتات 1975.
- 4- غوتكي: الملهاة - المأساوية الحديثة: النظرية والشكل، غوتنغن 1968.
- 5- مارتينو: تاريخ النظريات الدرامية في ألمانيا في القرن الثامن عشر، توبنغن 1972.
- 6- غيزي: المضحك الاجتماعي، حول الملهاة، والمسرحيات الفكاهية، على سبيل المثال مسرحيات وأعمال بريخت. شتوتغارت 1974.
- 7- ميئيماير: الدراما الحديثة في الخارج، دوسلدورف 1976.
- 8- هينك: الملهاة الألمانية من العصور الوسطى حتى الحاضر، دوسلدورف 1977.

الهوامش:

أوروبا بين عامي 1600 - 1750، ويتميز
بغنى الأشكال والزخرفات الفخمة.
(المترجم)
3- هو ملك مدينة تيرنيس
الآغريقية الأسطورية، وزوج الملكة
الكمينية، أم البطل هيراكليس.
(المترجم)

1- عنوان المقال الأصلي باللغة
الألمانية DIE TRAGIKOMOEDIE
لؤلفه: PETER ZAHN
وهو منشور في كتاب بعنوان:
الأجناس الأدبية، شتوتغارت 1991،
ص 385 - 397.
2- الباروك: أسلوب فني ساد في

١ - مقدمة: الإنسان المجدد

احتفلت أسبانيا ومعها العالم أجمع بالملئوية الأولى لمولد شاعرها الأشهر «فديريكو جرسيا لوركا»، احتفالا كبيرا يليق بمكانته كأعظم كتاب المسرح في أسبانيا المعاصرة، وكمجدد مبدع في مجالي القصيدة والدراما في قرننا هذا.

أسس لوركا ((1898 - 1936)) (١) مكانته العظيمة في زمن سادت فيه المسرحية النثرية ووطغت وذلك نتيجة لسيادة الطبيعية والواقعية، في زمن هجر فيه الشعراء شعرهم الدرامي واتجهوا إلى النثر بواقعيته وطابعه العملي الحياتي والذي يتلاءم مع سيادة البرجوازية وفنونها المسرحية منذ القرن التاسع عشر وحتى لحظتنا الراهنة.



تراجيدا الفرح الدامي

د. مصطفى يوسف منصور

تحدى لوركا السائد وآثر أن يسير وفقا للأسلوب الذي رآه صحيحا وأن يعيد إلى الشعر مكانته العريقة. التقى في هدفه هذا مع أبناء جيله من الفنانين والأدباء المجددين، وقد عُرفوا جميعا باسم «جيل عام 27». ومن أبرز هؤلاء المجددين إلى جانب لوركا: «فيراردو دييجو»، «بدروا ساليناس»، «رافائيل ألبرتي»، «بيثنتي السكندر»، «لويس ثيرفودا»، «داماسو ألونسو»، «مانويل التولا جيري».

«لقد تمرد أعضاء هذا الجيل جميعا على

الشعر الرديء أيا كان مبدعه وزمانه، وعلى كل ما هو نمطي في الفن والحياة، في ذات الوقت الذي أعربوا فيه عن إجلالهم للنخبة من السابقين لهم مباشرة، ومن بين هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر الشاعر النيكاراجوي رائد مدرسة التجديد في الشعر الأسباني «المودير نسم»، «روبين داريو».. هذا فضلا عن قدامى شعراء وكتاب القرون الخوالي أمثال «خيل بيثيني» (1965 - 1536) و«لوبي دي بيجا» (1562 - 1635) و«كيبيدو» (1580 - 1654). إضافة إلى شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر من الفرنسيين.

لذلك جمع هؤلاء الشعراء في إبداعهم بين التقليد والتجديد في اتساق وانسجام ربما كان الأول من نوعه في تاريخ الأدب الأسباني» (2).

إضافة إلى ذلك فإن هذا الجيل تأثر بالمواضعات التي سادت أوروبا وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918).

لقد عم الغرب تشاؤم حول مستقبل البشرية، وانتشر الرعب والموت، وما زال شبح الحروب قائما، وانتشرت الفاشية في العديد من بلدان أوروبا، وانهارت بورصة نيويورك وما تبعه من أزمة اقتصادية حادة عمت العالم. كل هذا كان إعلانا عن إفلاس الحضارة الغربية ماديا ومعنويا وقد تبع هذا ظهور السريالية والدادائية والحركات الاجتماعية التقدمية. لقد تأثر لوركا بهذا كله، إضافة إلى تأثره العميق بالبيئة الأندلسية التي نشأ فيها وتربى ولم تستطع مدريد أن تأخذه منها حيث كان دائم الحج إلى بيته الريفي في غرناطة (3) في كل صيف. لم يتخل لوركا عن تراثه العريق بشقيه المسيحي والإسلامي وأدبه وفنونه وجمال آثاره في ربوع غرناطة. ظهر إعجابه بشعراء

الحضارة الإسلامية في وقت مبكر وبخاصة إعجابه بالشاعر الشهير «عمر الخيام». لقد أشاد لوركا بهذا الشاعر في مقالاته المبكرة في مجلته «آداب» Letras التي أسسها مع أصدقائه في غرناطة. وفي مقاله الذي يحمل توقيع المستعار «أبو عبدالله» وتحت عنوان «تعليقات حول عمر الخيام» يقول لوركا:

«كنت رؤوفا إلى أبعد المدى حين اعتبرت نفسك واحدا من بين الكثيرين في هذا الدوران اللامتناهي للناس نقيصة ضخمة هي اعتبار أنفسهم أعلى من أعمال الشخصيات الكبرى.

لهذا السبب احتقروك يا عمر! وكما ترى، مازالوا يمارسون الاحتقار منذئذ.. ثم غسلت اللطحات بمرور العصور، إلا أن الإنسانية غدت إنسانية مختلفة ومنفصلة جسديا عن الإنسانيات التي انقضت. حتى الأشخاص الذين أحاطوا بدنيكشوت أشفقوا عليه متكررين.. الأمر الذي حدث أيضا لشيخموندو، وهملت وفيرتر..

إنما العظيم يفتح فينا دوما هوة عدم تفهم مؤقت. صببت خمرا على الأرض لردم أوجاع العشاق الذين كانوا، الذين بقوا نائمين على التراب.

لقد جعلتك الأزهار النادرة، والقصور، وألوان بلادك، والخمور، تهرم لمجرد إفراطك في الصبا.. تخالجك رؤى عن جنات مفقودة وألوان محمومة.. تعرب وتؤكد أشياء تثير عواطف غريبة للغاية ومحسنة. إنك شاعر رسام، كما لقبك روبين داريو، توجد بعيدا جدا عن الجماهير» (4).

تعددت مواهب لوركا وإبداعاته في الشعر والرسم والموسيقى والخطابة وإلقاء المحاضرات حيث كان في طليعة جيله يدافع عن الحرية وكرامة الإنسان.

وقد دفع شاعرنا حياته ثمنا لنشاطه حيث قتله رجال حزب الكتائب «الفالانج» في السابع عشر من يوليو عام 1936 رميا بالرصاص في مكان مجهول ولم يعثر أهله ومحبوه على رفاته بعد.

قال عنه الشاعر رافايل ألبرتي:

«شحنة من التعاطف الكهربائي،
تعويذة، جولا يقاوم من السحر يحيط
بمستمعيه ويأسرهم، ينساب منه حين
يتحدث أو ينشد أو يحكي منظرا من
مسرحية أو يغني أو يعزف على
البيانو...».

وقال عنه الشاعر بدرو ساليнас:

«كان لوركا هو الوليمة والعيد، البشر
الذي يتقدمنا فلا نملك إلا أن نمضي معه».
أيضا قال الشاعر فيسنت الكسندر عن
لوركا:

«في شموخ الليل، كان أحيانا يخرج من
حيث نجلس، وعلى وجهه سيماء حزن
غامض، فأحس به يقف واجفا وذراعاه
متدليتان وقدماه غائبتان وكأنه يتفتت
في الزمان».

2. غنائياته:

أبدع لوركا الكثير من القصائد
والأعمال الغنائية التي ضمنها سبعة
دواوين هي: «كتاب قصائد» 1921، «الغناء
العميق» 1921، «ديوان الأغاني» 1922،
«أغان غجرية» 1928، «بكائية مقتل
أجناثيو» 1931، «شاعر في نيويورك»
1932، «ديوان التماريت» 1934.

إضافة إلى هذا كان يؤدي هذه القصائد
ويلحنها ويغنيها وقد قدم خدمة كبيرة
ومؤثرة عظيمة لتراث الغجر الأسبان
عندما جمع أغانيهم ووضع لها النوتات
الموسيقية وأبدع لهم أغاني كثيرة وقد

حافظ بذلك على تراثهم الذي جعله على
لسان كل متحدث بالأسبانية في ربوع
الأرض. وحظى ديوانه «أغان غجرية»
بتقدير كبير وقد ثمنه شاعرنا صلاح
عبدالصبور بقوله:

«مزج لوركا في هذا الديوان النفسي
الشعبي بالصقل الفني، والموروث
بالمحدث وربما كانت تلك القدرة هي سر
عظمته. لوركا - وأصالة المفردة» (5).

تميزت أشعار لوركا بالبساطة
والتلقائية والعمق حيث كانت مبضعا حادا
ورقيقا يغوص عميقا في النفس البشرية
مشرحا إياها، لهذا اتسمت تلك الأشعار
بالشمولية وتجاوز تأثيرها وخطابها
الزمان والمكان الخاصين بالشاعر. وقد
اتضح في شعر لوركا تأثير مهاراته
الفنية الأخرى من رسم وموسيقى وحس
درامي وقدره على الإلقاء في قصائده
نجد اهتمامه بالألوان والعلاقات بينها،
وأیضا استخدامه للأماكن وما بها من
ناس وأشجار وكائنات وأزهار، أيضا
يتجلى هذا في أوزانه الشعرية وكثافة
كلماته ورموزه واستخدامه للنغمة الدالة
«اللايتموتيف» وكأننا أمام معزوفة
موسيقية. كل هذا من أجل التعبير عن
المتناقضات التي تبدو في القصيدة في
وحدة كلية وذات بنية لا تنفصم عراها..
دائما الموت والحياة يتصارعان، وكذلك
الخصب والعقم، والرخاء والجذب،
والرقة والخشونة، والطفولة المقتولة
والبراءة الضائعة وما يقابلها من وحشية
وارهاب. دائما الحزن والبشر يمتزجان
وكذلك الفرح لا يكون إلا فرحا دمويا.

لقد عبر عن هذا كله في أشعاره وفي
محاضراته حيث تحدى الموت في شتى
صوره ذلك الموت الذي ارتبط بالفن في
أسبانيا. وقد قال في محاضراته الهامة

أواه! ما أطول الطريق!
أواه! يا مهري الشجاع!
أواه! يا للموت الذي ينتظرني
قبل أن أبلغ قرطبة!

قرطبة

نائبة ووحيدة

من ديوان «أغنيات»

ترجمة: أحمد حسان

أدرك لوركا أن الموت قادم ليغتال حلمه
وأن الرعب سوف يكتم الأفواه ويكتم
الأنفاس وتدهس خيوله السوداء
رؤوس العزل الحالمين.

الخيول سوداء

سوداء حوافر الخيل

على المعاطف تلمع

بقع الحبر والشمع

جماعهم من رصاص

ولذا لا يكون

بأرواح من الجلد اللامع

يأتون عبر الطريق

محدود بين وليلين

وحيثما يحلون ينشرون

صمتا من المطاط الداكن

ومخاوف من الرمل الناعم

يمرون، إذا شاءوا،

مخبئين في رؤوسهم

فلكا غامضا

من القرارات غير المتجسدة

«أغنية الحرس المدني»

في «أغاني غجرية»

ترجمة: أحمد حسان

3- رجل المسرح:

«الدونيدي» التي ألقاها في كل من هافانا
وبيونس أيريس في عام 1930 عن أسبانيا:
«هناك سياج من أزهار الملح الصخري،
ينهض فوقه شعب يتأمل الموت، شعب
تلهمه في أقصى حالات صرامته أشعار
آرميا، وغنائية أشجار السرو الشذية..
لكنه أيضا يلد أكثر الأشياء أهمية فيه، لها
الخاصة المعدنية النهائية للموت.

السكين والعربة، الموسى ولحى الرعاة
الشعثاء، القمر العاري، الذبابة، والصوان
الرطب، الحجارة والصور الدينية التي
تغطيها الأشرطة، الجير الحي، والحد
الجرح للأفريز وأبراج المراقبة، لكل هذه
الأشياء في أسبانيا نصال العشب الدقيقة
للموت، مثلما للتلميحات والأصوات التي
يدركها الذهن المنتبه، والتي تثير ذاكرتنا
بالهواء الخامل لمسارنا ذاته. ارتباط الفن
الأسباني بالتربة ليس محض
مصادفة» (6).

إن الفن عند لوركا هو تحد للموت
وعوامل القهر وسعى إلى تحقيق الحياة
الصحيحة فيها يتمتع الإنسان بالحوية
لقد حلم بأسبانيا مغيرة لما كان في زمنه.

قرطبة

نائبة ووحيدة

مهر أسود، قمر بدر

وزيتونات في سرجي

رغم أنني أعرف الطرق

فلن أبلغ قرطبة أبدا

عبر السهل، خلال الريح

مهر أسود، وقمر أحمر

الموت يرقبني

من أبراج قرطبة

متجول معروف في أسبانيا وهو مسرح «لاباركا» La Barraca واللاباركا هو نوع من الأكشاك المعروفة في أسبانيا. وكان أعضاء هذا المسرح أساساً من طلبة جامعة غرناطة. والهدف الذي كان ينشده لوركا من هذه الفرقة الجواله هي نشر الفنون المسرحية بين طبقات الشعب وثقافته وتنويره. وقد دعمت الحكومة الأسبانية هذا المسرح مادياً ومعنوياً. أيضاً سعى لوركا من خلال عروض مسرح اللاباركا في ربوع أسبانيا إلى إحياء المسرح الأسباني في فترته الذهبية في القرن السابع عشر بتقديم أعمال لوب دي بيجا وكالديرون دي لباركا وتيرسو دي مولينا، ومما لاشك فيه أن لوركا قد اكتسب خبرة مسرحية عظيمة ووعياً بوطنه ووعياً أهله لمعرفة دقائق هذا الشعب وهمومه وأحلامه بهذا صقلت تلك الجولات المسرحية شاعرنا مما ساعده على إبداع سلسلة من المسرحيات التراجيدية التي تعد من أهم عيون الدراما الأسبانية المعاصرة.

بدءاً من عام 1933 استطاع لوركا أن ينشئ أسلوبه المميز كشاعر مسرحي وذلك بإبداعه أولى تراجيدياته وهي مسرحية «العرس الدموي» Bodas de sangre التي مثلت في مارس من نفس العام على خشبة مسرح بياتريث Beatrig في مدريد. وفي ديسمبر 1934 مثلت مسرحيته «السيدة روسيتا العزباء» Dona Rosita la soltera والتي تحمل اسماً آخر هو «لغة الزهور El lenguaje de las flores» وقد حققت نجاحاً كبيراً. وبعد بضعة أيام في ديسمبر أيضاً قدمت بنجاح كبير مسرحيته يرما Yerma لأول مرة على خشبة مسرح اسبانيول في مدريد. وفي آخر ربيع عام 1936، وقبل

ولى لوركا قبلته شطر المسرح مبكراً حيث قدم نفسه ككاتب مسرحي في عام 1920 عندما قدم مسرحيته الأولى «سحر الفراشة» el Maleficio de la Mariposa إلى مسرح إسلافا Wslava بمدريد وفي شهر مارس تم عرضها لكنها لم تصادف النجاح المأمول ولم يتم الاعتراف بكتابها كاتبا مسرحيا لامعا، فانصرف لوركا إلى شعره الغنائي يحقق مجده الأدبي الأول.

في عام 1924 عاد إلى معشوقه المسرح مرة أخرى حيث بدأ في كتابة مسرحية «ماريانا بنيدا» Mariana pineda وهي مسرحية تاريخية شعرية، والتي خلد فيها لوركا المرأة (ماريانا بنيدا) التي استشهدت في سبيل الحب والحرية. ولم تقدم هذه المسرحية على خشبة المسرح إلا في يونيو عام 1927 على خشبة مسرح جويا Goya في برشلونة، وصمم مناظرها الفنان سلفادور دالي صديق الشاعر لوركا.

في سنة 1929 زار لوركا الولايات المتحدة الأمريكية، وفيها شرع في حريب أساليبه المسرحية حيث كتب مجموعة من المسرحيات الشعبية الشعرية ذات العناصر الهزلية ومنها مسرحية «غرام دون بيرلميلين وبلياس في الحديقة» El Amor de Don Perlimplin con balisa en su jardin ومسرحية «الإسكافية العجيبة» la zapatera prodigiosa إضافة إلى ذلك، كتب لوركا مسرحيتين تجريبيتين سرياليتين هما مسرحية «الجمهور» El publico ومسرحية «بعد أن تمضي خمس سنوات» Asique pasan cinco anos.

في سنة 1931 بعد إعلان الجمهورية الأسبانية الثانية أسس لوركا مع صديقه إدواردو أوكارتي أول مسرح جامعي

بالذات أن الأوزان الأليزابيثية اعتبرت نموذجاً ينبغي أن يسعى نحوه الكتاب اللاحقون، وكنتيجة لذلك غدت الأوزان التي كانت في يوم ما حيوية، لأنها مرتبطة بالحقيقة الحية ارتباطاً جوهرياً، مصنوعة بليدة أو ذات نغمة خطابية في أحسن حالاتها» (7).

حل لوركا هذه المشكلة في تراجيدياته التي امتزج فيها - كما يقول د. إبراهيم حمادة - «الشعر الغنائي بالعناصر المسرحية، وكان يستمد مادة موضوعاته من واقع الحياة الريفية، التي نشأ فيها، وتطبع بروحها، لذا، كان التصاقه بثروة بلاه الفنية، الشعبية العريقة، يهدف إلى البحث عن ذاته هو، وعن الروح الأسبانية الخالصة، ومن ثم، كانت مسرحياته مكتوبة في لغة بسيطة، لأناس بسطاء من الفلاحين، ومصارعي الثيران، ومربي الخيول، والغجر» (8).

عبر لوركا في تراجيدياته الريفية عن الصراع الأزلي بين الحياة والموت، والخصم والعقم، والقهر والحرية وذلك من خلال «المرأة» في هذه المسرحيات. لقد تجسد هذا في شخصية «الخطيبة» في «العرس الدموي»، و«يرما» في المسرحية التي تحمل اسمها وشخصية «الفتاة» في «بيت برناردا ألبا». وقف كل نموذج من هذه النماذج النسائية في مواجهة قوى تحاول أن تقهرهن، فتمزقن بين الرغبات الفطرية الطبيعية من الحب والانطلاق كطرف والقواعد الأخلاقية والتقاليد الاجتماعية والعادات الموروثة الصارمة كطرف ثان يحاول أن يكبت تلك الرغبات ولا تسمح لها بالتحقق حتى في صورتها المشروعة.

4. العرس الدموي: تراجيديا الزمن - الماضي يقتل الحاضر

اغتياله المفاجئ والغامض بشهرين، أتم مسرحيته الأخيرة «بيت برناردا ألبا» La casa de Bernarda Alba. استطاع لوركا أن يؤسس مكانته المسرحية كمبدع من خلال هذه التراجيديات التي تدور في الريف الأندلسي والتي يمكن تسميتها بالتراجيديا الريفية Peasant Tragedy وقد استطاع بذلك أن يطور المسرح الشعري في إسبانيا والتي كانت هناك محاولات جادة لتحقيق ذلك ولعل أهمها محاولات الشاعر «ادواردو ماركوينا» منذ بداية القرن العشرين في مسرحياته «الراعي» 1902، «زهو آراجون» 1915، «القبطان العظيم» 1916، «الينبوع الخفي» 1931. أيضاً استطاع لوركا أن يحل إشكالية الدراما الشعرية في العصر الحديث والتي سعى كتاب كثيرون مثل «بييتس» الأيرلندي و«اليوت» و«أودن» في إنجلترا ومكسويل أندرسون في أمريكا وأحمد شوقي في مصر. وقد تمثلت الإشكالية في محاولة الحصول على أسلوب شعري درامي للتعبير يرتبط بالأحداث المعاصرة، ويعبر عنها في صورة تلقائية تقترب من الحديث اليومي. وقد عبر آلارديس نيكول عن هذه المشكلة بقوله: «لقد بدأ شعراء المسرح يفهمون في غضون السنوات القليلة الماضية فقط (يقصد نيكول العشرينات والثلاثينات) أنه قبل أن نتمكن من بعث أية دراما شعرية فيما بيننا ينبغي أن توجد وسيلة للتعبير ترتبط بحديثنا الجاري بنفس العلاقة التي كان يرتبط بها الشعر غير المقفى في القرن السادس عشر بالحديث الجاري لصاحب شكسبير. وكان السبب لفشل كل الجهود لإعادة بناء الدراما الشعرية في القرن التاسع عشر هو

كبار الكتاب.. انه موضوع «أثر الماضي على الحاضر» عالجه سوفوكليس في رائعته «أوديبوس ملكا» وعالجه أسخيلوس عندما تعرض لوراثة اللعنة في ثلاثيته الأوريستية وعالجه إيسن في «بيت الدمية» و«الأشباح» و«البطة البرية». وأبدع بيتر اندليك في علاجه في مسرحية «هنري الرابع» وهكذا يوجين أو نيل وتشيفوف وتينيسي ويليامز وغيرهم كثر.

اكتسب هذا الموضوع أهمية كبيرة عند لوركا لما يحمله الصراع بين الماضي والحاضر من دلالات غير محدودة العدد على شتى المستويات الأخلاقية والعاطفية والاجتماعية والفكرية والسياسية.. الخ. ومن ناحية أخرى ينفرد لوركا بطريقته في معالجة هذا الموضوع دراميا، ولمعرفة ذلك وتوضيحه بنائيا ينبغي تتبع خطوات العمل وتحليل عناصر البناءية وذلك للكشف عن بنيته الدرامية.

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول تشتمل جميعها على سبعة مشاهد. تدور الأحداث في الريف وأبطالها ينتمون إلى ثلاث عائلات هي:

1- الخطيب وأمه وهو بعد ذلك العريس.
2- الخطيبة ووالدها وسوف تكون العروس.

3- ليوناردو وأسرته المكونة من الزوجة والطفل الرضيع والحماة، إضافة إلى هذه الشخصيات المشاركة في الصراع بصورة مباشرة توجد أعداد كثيرة من نساء القرية وفتياتها من مختلف الأعمار وكذلك رجال القرية وشبابها والخطابون الثلاثة وشخصية القمر وشخصية الموت في صورة عجوز متسولة.

هذه الشخصيات تشارك في الصراع

قدم لوركا مسرحيته «العرس الدموي» لمسرح بياتريث Beatrig بمدريد في أوائل عام 1933، وتم تمثيلها في الثامن من مارس العام ذاته، وقد حققت نجاحا كبيرا مما أدى إلى انتشار اسم لوركا ككاتب مسرحي مبدع حقق تطورا كبيرا في مسار الدراما الشعرية يمكن القول إنه إنجاز غير مسبوق بهذه الكيفية في القرن العشرين.

انتشرت ترجمات «العرس الدموي» إلى لغات العالم المختلفة وحققت نجاحات ملحوظة ثبتت أقدام لوركا في المسرح العالمي وأعاد إلى الأذهان مكانة شعراء المسرح الأسبان القدامى في العصر الذهبي. وقد تم تقديم المسرحية في نيويورك في عام 1935، وفي فرنسا في عام 1938 إضافة إلى تقديمها في مسارح البلاد الناطقة بالأسبانية.

لقد لفت لوركا إليه الأنظار بهذه المسرحية حيث أسس تراجيديا معاصرة بها عقب التراجديات القديمة وشموليتها، وذلك على الرغم من أن أحداثها وشخصياتها الريفية العادية ولم يلجأ كما فعل آخرون مثل كوكتو وأنوي إلى التراث الاغريقي لمعالجته مسرحيا. إن العناصر الريفية التي عالجه لوركا وصاغ منها تراجيديته، كان ينظر إليها - قبل لوركا - على أنها لا تصلح إلا للمسرحيات الرعوية Pastoral لكن ما فعله شاعرنا قضى على هذا المفهوم وأكد أن التراجيديا عناصرها توجد في الحياة أيا كانت فالمهم هو طريقة المعالجة وقدرة الشاعر على قراءة هذه الحياة واستخلاص تراجيديتها.

عالج لوركا موضوعا قديما منذ كلاسيكيات اليونان واستمر يعالج لدى

من أشياء وشخصيات.

واللون الوردي هنا يتفق مع لون اللوحة السابقة حيث البعد العاطفي تجاه ليوناردو بصورة غير واضحة لكنها كامنة في اللاشعور، وهو ما سوف يتضح في نهاية المشهد عندما تسمع الخطيبة إيقاع أقدام حصان ليوناردو يقترب من نافذتها.

الفصل الثاني؛

١ - دهليز في دار الخطيبة لم يحدد له لوركا لونا معينة ولكنه حدد وقت الأحداث بأنه في الليل، واللون الوحيد المؤكد في المشهد هو اللون الأبيض ممثلاً في فستان الخطيبة وخادمتها، وهذا اللون يتناسب مع مناسبة الزفاف، وربما هذا اللون يتناقض كظاهر مع باطن شخصية الخطيبة المنجذبة إلى حبها القديم (ليوناردو). لهذا ينقلب اللون الأبيض إلى الأسود في نهاية المشهد حيث الزفاف أو عقد القران في الكنيسة. وقد يكون هذا اللون المميز للملابس الخطيبة تهديدا للكارثة التي ستحدث بعد ذلك، كما أن اللون الأسود والألوان القاتمة سوف تسود المسرحية تدريجياً بدءاً من لحظة الزفاف.

2 - خارج المغارة (دار الخطيبة) تغيرت الألوان قليلاً حيث الانسجام يسودها والامتزاج بين الأبيض والرمادي والأزرق الخفيف كألوان للطلأ بينما أشجار الصبار القاتمة والهضاب القمحية اللون في الخلفية. هذا الانسجام في الظاهر وذاك الفرح العام بالزفاف مع الرقصات والأغاني التي تملأ المشهد بالحياة هو انسجام زائف حيث الخطيبة تلوها الكآبة وسوف تحدد اختياراتها بعد أن عقد قرانها وتهرب مع ليوناردو.

بصورة غير مباشرة أو أنها في بعض اللحظات تكون شخصيات كورسيه وفي لحظات أخرى كما في المشهد الختامي تعمل على إبراز المعاناة والشفقة Pathos. تدور أحداث المسرحية في عدة أماكن، يتميز كل مكان من هذه الأماكن بلون معين وكان لوركا يرسم إحدى لوحاته الفنية وذلك على النحو التالي:

الفصل الأول؛

١ - حجرة في بيت الأم يسودها اللون الأصفر الذي ربما يشير إلى الثراء وأيضاً يكتسب دلالة الموت حيث الأم تخشى على ابنها من أن يلقي نفس مصير أبيه وأخيه في الماضي على يد أسرة فيليكس في صراع على مزارع الزيتون، صراع طبقي يلمح إليه الكاتب دون أن يصرح به.

2 - حجرة في منزل ليوناردو مطلية باللون الوردي ويبدو الفقر واضحاً على ساكنيها، لكن اللون الوردي له دلالة الحلم بالمستقبل الذي تحلم به الزوجة ممثلاً في طفلها الرضيع ومعاناتها من إهمال زوجها ليوناردو لها، وتبدو ملامح الصراع الاجتماعي في تعليقات الزوجة والأم على مشروع زواج الخطيب والخطيبة حيث اقتران الثراء.

الحماة: سيقترن رأسمالان ضخمان. أيضاً قد يشير اللون الوردي إلى العاطفة المكتومة داخل ليوناردو تجاه الخطيبة / الماضي.

3 - داخل المغارة التي تسكنها الخطيبة هناك في الجبال بعيداً عن القرية. يسود اللون الوردي المكان سواء في الصليب الذي في قاع المشهد والمصنوع من زهور وردية اللون وكذلك في الستائر ووجود المرايا الصغيرة المنتشرة في المكان بانعكاساتها اللونية وعكسها لما يصادفها

الفصل الثالث؛

١- في الغابة، والوقت ليل، والجو غائم مكفهر تختفي تفاصيل المكان التي تبدو كأشباح. وهذا الجو قد يساعد العاشقين الهارين (ليوناردو - الخطيبة) على الهرب والفرار من المصير الحتمي وتفاذي الصدام مع المطاردين لهمأ بقيادة الخطيب / العريس.. لكن هذا الإعتماد يزول في اللحظات التي يظهر فيها القمر في صورة حطاب شاب وجهه أبيض والإضاءة المصاحبة هي الضوء الأزرق القوي.. لهذا تشيع البرودة في المكان، وهذا يتناسب مع ظهور الموت في صورة عجوز متسولة ملابسها خضراء قاتمة. هنا نجد إن لوركا بخبرته التشكيلية استطاع أن يحقق المزاج العام للمشهد عن طريق الألوان الباردة بما يتفق مع سيادة الموت الذي يحدث في نهاية المشهد.

2- حجرة بيضاء ذات أقواس وجدران سميكة عن اليمين وعن الشمال سلالم بيضاء.. وفي الخلفية قوس كبير، حائط من نفس اللون وأرضية الحجرة أيضا لونها أبيض لامع.. إن المكان يبدو ككنيسة أثرية حيث سيأتي الفتيان بجسدي القتيلين (الخطيب وليوناردو). إنه المقر الأخير حيث الهدوء والسكينة وحيث الحزن والبكاء. يبدأ اللون الأبيض في الانحسار تدريجيا بدخول الأم ومعها النسوة المعزيات الثكالي مثلها ثم الخطيبة الصوفية النزعة.

لقد استثمر لوركا خبراته كفنان تشكيلي في توظيف المكان توظيفا دراميا واستخدام الألوان استخداما دلاليا متعدد الدلالات مما أدى إلى إثراء الصورة المرئية. ومما لا شك فيه أن لوركا قد استفاد استفادة كبيرة من تطور الفن التشكيلي ومدارسه المعاصرة وبخاصة

عند السرياليين. كما أنه استفاد من الاسهامات المسرحية المعاصرة التي أعطت أهمية كبيرة للصورة المرئية وبخاصة استخدام اللون والإضاءة في المدارس المضادة للطبيعة مثل التعبيرية والسريالية وذلك بهدف خلق المزاج النفسي المعين أو المساعدة على تجسيد الطرح الشعاري في النص المسرحي. وفي «العرس الدموي» استطاع الشاعر عن طريق المكان والألوان تحقيق أهدافه، وكان هذا يتفق في مراحل المختلفة مع تطور الحدث ويخدم في إبراز المسكوت عنه في اللغة الكلامية، ويعمل على تكثيف اللغة الدرامية بصفة عامة وإثرائها.

إضافة إلى الجانب التشكيلي يسعى الشاعر إلى صياغة طرحه الشعري من خلال مراحل أو فصول ثلاثة ولكل مرحلة وظيفة معينة يهمنها تحديدها موضوعاتيا Thematical وذلك على النحو التالي:

الفصل الأول: إعلان الخطوبة- الحاضر يؤكد نفسه بينما الماضي يبدو في الأفق وكأنه ينبعث من القبور. يتضح هذا من خلال ثلاثة مشاهد.

أ- المشهد الأول: مشروع الزواج تناقشه الأم مع ابنها لكن هذا لا يمنع من ظهور الماضي كومضات تنبعث من لا شعور الأم التي تخاف على ابنها من أن يلقي نفس مصير أبيه وشقيقه على يد عائلة فيلكس خصومهم الألداء.

الأم: لو عشت مائة عام، لما تحدثت إلا عن هذا الأمر، أولا كان والدك الشخصي الذي كنت أجد فيه رائحة القرنفل. ولم أتمتع به إلا ثلاث سنوات قصار.. ثم أخوك.. هل من العدل؟ أم هل في الامكان أن شيئا صغيرا كمسدس أو سكين يستطيع أن يقضي على إنسان كالثور؟ لم

لأنها لم تكن تحبه. إضافة إلى ذلك كانت الفتاة مخطوبة في السابق لليوناردو من أسرة فيلكس عندما كان لديها خمسة عشر عاما، وقد تزوج ليوناردو من ابنة عم الخطيبة.. يثيرها سماعها اسم ليوناردو فتثور.

الجارّة: لا تقفي حجر عثرة في سبيل سعادة ابنك. لا تقولي له شيئا.. أنت عجوز وأنا كذلك.. فما علينا إلا السكوت.

المشهد الثاني: (الخصم/العشيق واندماج الماضي بالحاضر في شخص ليوناردو) يستهل لوركا المشهد بأغاني هدهدة الأطفال Nanas التي ينسجها على منوال هذا القالب المعروف في الفلكلور الأسباني. وكما يقول د. محمود علي مكي: «إن لتلك الأغنيات وظيفة رئيسية في العمل المسرحي، فهي نوع من الرمز والإرهاص للفاجعة التي تتجمع خيوطها شيئا فشيئا أثناء نمو العمل المسرحي وتطور أحداثه».

الحماة وابنتها تتاجيان الطفل الرضيع ومن المستقبّل وتهدهدانه بأغنيات مفرداتها تتمحور حول السكين والحصان والدم تلك الثلاثية التي تتكرر كمفردات وكرموز طوال المسرحية.

ثم، يا شجرة ورد

فالحصان بدأ يبكي

الحوافر مجروحة

والأعراف مثلجة

وبداخل العينين

سكين من فضة

نزلوا إلى النهر

أه، كيف نزلوا!

كان الدم يجري

أغزر من الماء.

تتردد الكلمات الثلاث (الحصان - السكين - الدم) ترددا يظهر على فترات

أكن لأسكت أبدا. تمر الشهور واليأس يخزنني في عيني، وحتى في أطراف شعري.

الخطيب: (بصوت مرتفع) ألا ننتهي؟
الأم: لا، لن ننتهي، هل يستطيع أحد أن يرجع لي والدك؟ وأخاك؟ وبعد ذلك، السجن. ما هو السجن؟ فيه يأكلون، وفيه يدخنون، وفيه يعزفون الموسيقى! بينما ميتاي الحبيبان قد غطى قبريهما النبات، وهما في صمتهما المطبق أصبحا ترابا. هذان الرجلان كانا مثل زهرتي الجرانيوم.. أما قاتلوهما فهم في السجن على قيد الحياة يتمتعون بمنظر الجبال.
الخطيب: هل حضرتك تريدني أن أقتلكم؟

الأم: لا.. إذا تكلمت فلأن.. كيف لا أتكم، وأنا أراك خارجا من ذاك الباب؟ الحقيقة هي أنني لا أريد أن تحمل السكين معك.

ترفض الأم أي حديث عن المصالحة وإن كانت لا تسعى إلى الشار خوفا على ابنها، وتكتفي بأن تظل ساهرة على قبر زوجها وابنها حتى لا يدفن فيه أي أحد من أسرة أعدائها، إن تأرجح الأم بين الماضي (الأب والابن القتيلين) والحاضر (الخطيب/العريس) يجعلها متوترة وقلقة. هذه الحالة النفسية تساعد على تحرير الماضي من اللا شعور وظهوره دائما بمجرد أن توجد أشياء تثير حفيظة الأم مثل حمل الابن للسكين أو ذكر اسم ليوناردو.

تبدأ الأم عن طريق جارتها تقديم معلومات عن الخطيبة من أنها فتاة طيبة تعيش مع والدها في مزرعته النائية والمنعزلة عن المناطق المأهولة بالسكان، لهذا اعتادت الفتاة على العزلة. والفتاة جميلة مثل والدتها التي كان لها وجه قديس وهربت من الأب تاركة ابنتها وذلك

اللحظة في مثل عمر الخطيبة .
ويبدو الخطيب في هذا المشهد كدمية
يتم عرضها حيث أن أمه دائمة الكلام نيابة
عنه، ويبدو باردا وليس مثل ليوناردو
المندفع والمتهور والأمر الناهي وصاحب
الشخصية المتفردة في قلقها وعاطفيتها
ودمه الحار واقتحامه للمرأة . ولهذا نجد
أن الخطيبة في استقبالها لمسألة الزواج
يكون استقبالا فاترا . إنها توافق على
مستوى الوعي ولكنها ضجرة وكئيبة
لأنها ترفض على مستوى اللا شعور هذا
الزواج الآلي الخالي من العاطفة .

الأم : أحقا؟ ما أجمل نظرتها! أتعرفين
ما هو الزواج يا مخلوقة؟
الخطيبة : (جادة) أعرفه .

الأم : رجل وأولاد وجدار عرضه
فارتان . هذا كل ما في الأمر .
الخطيبة : هل تحتاج إلى شيء آخر غير
هذا؟

الأم : لا.. المهم أن يعيش الجميع، هو
ذاك! أن يعيشوا .

الخطيب : سأعرف كيف أنجز مهمتي .
هذا الخطاب الآلي الخالي من أية عاطفة
هو خطاب مرعب يثير داخل الخطيبة
الخوف من أن تعيد سيرة أمها وتكرر
نفس تجربتها في الزواج التعيس الفاشل .
إنها تتمزق بين ماض كان يمثل حلمها
الذي لم يمت على الرغم من تظاهرها
ومحاولتها التعايش مع الحاضر، وبين
واقع قاس يفرض عليها علاقات تسلب
إنسانيتها وسط هذا التمزق الذي يبدو من
سلوكياتها مع الخادمة ومع هدايا
الخطيب وسط هذا كله يأتي صوت
صهيل حصان ليوناردو يقترب من
نافذتها وإيقاع أقدامه تدب فتزلزلها وتعيد
الحلم إليها مرة أخرى .

هكذا بانتهاء الفصل الأول تكون

فيما بعد مثل نغمة دالة Leitmotive تقود
المتلقي وتؤكد له النغمة الرئيسية، كما أنها
أدوات الموت . فالحصان هو المعادل
ليوناردو حيث الارتباط بينهما دائما
يمتطيه ويطوف به حول منزل الخطيبة ..
على ظهره يتنقل ويكاد لا يمكث في منزله
هل يهرب من حاضره ويحن إلى ماضيه؟
لقد علم أن خطيبته السابقة سوف يخطبها
شخص ما . هذا الخبر يقع عليه وقوع
الصاعقة ولا يفصح عن حقيقة مشاعره
ويزيد من حنقه أن العريس ثري على
النقيض من فقره هو الذي كان سببا في
فشل علاقته بخطيبته وسببا في شفائه .
إن الشاعر لوركا لا يفصح لنا عن الحالة
النفسية لليوناردو بكلمات صريحة وإنما
يلمح إليها من خلال سلوكيات الشخصية
ومحاولتها كتمان انفعالاتها أو هروبها
من الموقف وغلظته مع زوجه وحماته .
المشهد الثالث: إعلان الخطبة محاولة

لصياغة الحاضر .. يتم الاتفاق على
الخطبة والزواج بين الأم والأب وكأنهما
يتفقان على قيام مشروع تجاري .. ولا
مجال هنا للحديث عن المشاعر
والعواطف ..

الأم : ابني يملك ويقدر .

الأب : ابنتي كذلك .

الأم : ابني جميل .. لم يعرف امرأة ..
عرضه أنظف من إزاء معرض للشمس .

الأب : ماذا أقول لك عن ابنتي .. تعجن
الثريد عند الثالثة، على ضوء نجمة
الزهرة .. لا تثرثر أبدا، ناعمة كالصوف،
تحسن جميع أنواع المطرّزات، وتستطيع
أن تقطع جبلا بأسنانها .

يكاد الماضي يختفي في هذا المشهد فلم
يظهر إلا في لحظة واحدة عندما تعلم أن
عمر الخطيبة اثنان وعشرون عاما فتتذكر
ابنها القتييل الذي كان سيكون في هذه

أطراف الصراع قد اكتملت لتتحرك
التراجيديا إلى الأمام دون توقف طوال
الفصلين التاليين:

الفصل الثاني: الزفاف وهروب
الزوجة/ الخطيبة حيث الماضي له
السيادة.

المشهد الأول: (التقاء العاشقين إحياء
للماضي في صورة جديدة).

الخطيبة في يوم زفافها تشعر
بالاختناق وتذكر أمها تجربتها مع أبيها.
هذا التذكر مبعثه هاجس الخوف لديها من
ناحية ومن ناحية أخرى الغرائز العاطفية
التي أثارها مرآها للحبيب الأول. ومن
ناحية ثالثة ترفض الخطيبة أن تفقد
آدميتها وتفقد صحتها في مثل هذه البيئة.
الخطيبة: كانت والدتي من بلدة كثيرة
الأشجار، خصيبة التربة.

الخادمة: من أجل ذلك كانت مرحلة
الطبع!

الخطيبة: لكنها هنا فقدت صحتها.
الخادمة: القدر!

الخطيبة: كما نفقدها جميعاً من شدة
الحرارة تكاد الجدران ترمي بالشرر.

يحضر ليوناردو كأحد المدعويين
ويحرص على أن يسبق المدعويين بحصانه
السريع. وينفرد بالخطيبة وتحاول
الخادمة أن تمنع حديثهما لكن تذهب
جهدوها سدى. لقد أتى ليقترح عزلة
الخطيبة ويشعل داخلها أتون الغرائز
والعواطف والرغبة في إحياء الأمل.
الخطيبة: لا تقترب!

ليوناردو: السكوت وحرقة النفس هما
أكبر عقوبة يمكن أن تنزل بنا.. ما الذي
استفدته أنا من النخوة، ومن عدم رؤيتي
لك، ومن تركي إياك مستيقظة ليالي
وليالي؟ لا شيء!! استفدت من ذلك نارا
أحرقت جوانحي! إنك تعتقدين أن الزمن

يشفي، وأن الجدران تستر وتخفي، ولكن
الحقيقة غير ذلك، الحقيقة غير ذلك تماماً..
لأن الأمور حينما تصل إلى أعماق الفؤاد،
فلن يستطيع أحد اقتلاعها!

الخطيبة: (مرتعشة) لا أستطيع
سماعك.. لا أستطيع سماع صوتك.. فهو
يجعلني كمن شربت قنينة من الأنسيون
ونامت فوق فراش من الورد.. ويسحبني
وأعرف أنني غارقة لا محالة، ومع ذلك
أتبعه.

لم يطلب ليوناردو أية طلبات من
الخطيبة، وكانت هناك فرصة كي ترفض
الزواج قبل الذهاب إلى الكنيسة، لكن
العروس (الخطيبة) كالمنومة مغناطيسيا
تحت تأثير ليوناردو على استعداد لتنفيذ
ما يريد.

الخطيبة: وأعرف أنني حمقاء، وأن
صدري متعفن من طول التحمل، ومع ذلك
أجدي هادئة أسمع كلامه، وأرى حركات
نراعيه.

ليوناردو: لم يكن ليطمئن قلبي، لو لم
أقل لك هذه الأشياء، أنا تزوجت..
فتزوجي أنت الآن.

يصل المدعوون استعدادا للذهاب
للكنيسة وينشدون الأغاني المبهجة المثيرة
للعواطف والرغبات الشبقية والتي يبدعها
لوركا لتمثل عنصر ضغط على الخطيبة
ليزداد قلقها وتسير إلى الكنيسة كدمية
تسير إلى قدرها.

المشهد الثاني: (هروب العاشقين
واحتدام الصراع الدامي)

يعود المدعوون من الكنيسة بعد أن تم
الزفاف ويبدأ ناقوس الخطر يدق بسبب
ليوناردو الذي يبدو في صورة الذاهل
يسير في الحفل وعيناه معلقتان
بالعروس، عندما تراه الأم فإن صندوق
ذكرياتها ينفث وتخرج مشاعر الغضب

حتمية الموت وعلقون على ما حدث.
الخطاب الأول: سيرونهما عندما يطلع القمر.

الخطاب الثاني: كان عليهم أن يتركوهما.

الخطاب الأول: العالم فسيح.. يمكن للجميع أن يعيشوا فيه.

الخطاب الثالث: لكن سيقتلونهما.

الخطاب الثاني: يجب على المرء أن يتبع هواه: لقد فعلا خيرا حين هربا.

الخطاب الأول: كان أحدهما يخدع الآخر، وفي النهاية تغلب الدم.

الخطاب الثالث: الدم!

إن الخطابين مثل الكورس اليوناني لا يشاركون في الحدث بأن يحول دون وقوع المأساة وإنما يكتفون بالتعليق وتفسير الموقف.. لقد اقترب طرفا الصراع والدائرة الجهنمية تكتمل.

القمر: ها هم يقتربون. بعضهم عن طريق الوادي وآخرون عن

عراقق الشهر سأنير الصخور.. ماذا تحتاجين؟

المتسولة: لا شيء.

القمر: بدأ الهواء يهب شديدا وهو ذو حدين.

المتسولة: سلط ضوءك على الصورة، وحل الأزارار حيث إن السكاكين بعد ذلك تعرف طريقها.

القمر: لكن، ليكن موتهم جد بطيء..

وليضع الدم بين أصابعي فحيه اللطيف. انظري إلى أوديتي الرمادية التي هاج

شوقها إلى تلك الفوارة من الدم المتدفق!

يبدو الخطيب في صورة جديدة لم تكن موجودة من قبل.. إنه هنا المنتقم المطارد

للفريسة في تصميم تقوده المتسولة المتغزلة في شبابه وفتوته نحو مصيره المحتوم.

ولا يعلم حديثها مع الأب حول الأحفاد والمستقبل في أن يبعد الخطر عن المشهد وعن قلبها. وتحاول الزوجة حصار زوجها والحيولة دون التفكير في الماضي وفي الخطيئة لكن ليوناردو دائما يهرب منها ودائما يتحرك وسط الراقصين والمغنين ليبدو في مستوى يؤكد وجوده بين لحظة وأخرى.

من ناحية أخرى تبدو الخطيئة كثيئة بصرها شاخص في الفراغ وينتهي دائما عند ليوناردو أو تبحث عنه بعينها عندما يختفي، ولا يفلح الخطيب في إثارتها والسيطرة على وجدانها، وأيضا لا تفجح احتفالية الزفاف من رقص وغناء وضوضاء وزدحام في أن تصرفها عن ليوناردو/ الماضي المتجدد. لقد بلغ تأجبها العاطفي مبلغه العظيم وكاد الرجل داخلها أن ينفجر وليس أمامها سوى الفرار في هدوء مع العاشق القديم.

يحدث الهروب ويتم الماضي، يتحقق ويصبغ الحاضر بصبغته ويعود الصراع الدامي القديم ولا يصبح هناك إلا خطاب الموت حيث الثأر للأسلاف يمتزج ببدء الانتقام للشرف وتتم المطاردة لتكتمل دائرة المأساة وتتم الكارثة وما يعقبها من فجاعة ومعاناة.

الفصل الثالث: (حتمية الموت والمعاناة)

المشهد الأول: الموت

يطارد الجميع العاشقين اللذين تحديا الأعراف والتقاليد والمعتقدات. ويصبح الموت بطل المشهد وقد شخصه الشاعر في صورة عجوز متسولة ويساعدها في تحقيق مهمتها القمر الذي تجسد في صورة شاب خطاب وجهه أبيض. ويؤكد الخطابون الثلاثة الذين يشكلون الكورس

الفتى الأول: الحقيقة أنني كنت أريد..
الخطيب: أسكت.. اني متيقن من أنني
سأجدها هنا.. هل ترى هذه الذراع؟ إنها
ليست ذراعي، بل ذراع أخي، وذراع
أبي، وذراع أسرتي كلها التي لاقت
حتفها.. ولها من القوة بحيث يمكنها أن
تستأصل جذور هذه الشجرة لو أردت..
ولنذهب حالا، فأني أحس بأسنان ذوي
قرايتي كلهم، وكأنها مغروزة ها هنا
بكيفية لا أستطيع معها التنفس بسهولة.
المتسولة: (متوجعة) آه!
الخطيب: اذهب إلى هناك، وقم
بدورة.

الفتى الأول: هذا نوع من الصيادة.
الخطيب: نوع من الصيادة.. أعظم
صيادة يمكن أن يقوم بها إنسان.
في مقابل هذا يحاول ليوناردو أن
يواجه الموت بمفرده. وفي لحظات أشبه
بوداع أخير يبدو العاشقان في هيئة
الضحية.. ضحية الماضي وضحية
لغرائزهما وشبقهما، ولا مفر من
قدرهما.

ليوناردو: يا له من زجاج يخز لساني!
لأنني أردت النسيان
ووضعت سياجا من الحجر
بين دارك وداري
ذلك حق، ألا تتذكرين؟
وحينما رأيته عن بعد
ذرت الرمل في العيون
لكن، حينما كنت أمتطي الحصان
كان الحصان يتجه صوب بابك.
بدبابيس من الفضة

أصبح دمي أسود اللون،
والحلم الذي ساورني بدأ يملأ
جسمي شهوة حادة نحوك
فأنا لا ذنب لي،
إنما الذنب للأرض،

ولذلك الشذى الذي يعبق
من نهديك وضميرتيك
الخطيبة: أوه! أية حماقة! لا أريد
معك لا فراشا ولا عشاء
ومع ذلك، لا تمر لحظة في اليوم
دون أن أريد مصاحبتك،
لأنك تجذبني فأنجذب
وتأمرني بالعودة
وأتبعك في الهواء
كقذى من العشب
لقد تركت رجلا قويا
وكل سلالته
أثناء حفلة الزفاف
والتاج يزين مفريقي
بك ستحل العقوبة
وأنا لا أريد ذلك
دعني وحدي! اهرب أنت!
ليس هناك من يدافع عنك

لا يهرب ليوناردو وإنما يواجه كبطل
تراجيدي مصيره المحتوم. يخرج
العاشقان متعانقين ويحدث الصدام
الميت بين العاشق والخطيب وفي سرعة
خاطفة يحدث الموت لكليهما خارج
خشبة المسرح. لا يرى المشاهدون هذا
الصدام وإنما تصل إلى الأسماع
صرختان طويلتان تشقان عنان السماء
مع أنغام كمنجتين، ويكتسي المشهد
بالضوء الأزرق القوي المميز لظهور
القمر، وتظهر المتسولة في منتصف
خشبة المسرح وظهرها للجمهور وتبدو
كطائر كبير ذي جناحين هائلين ويسود
الصمت.

لقد هدف لوركا إلى تجسيد الموت
وجعل المشاهدين يشعرون برهبة
المأساة وذلك عن طريق مزج العالم
الواقعي بالعالم اللاواقعي واستخدامه
للشخصيتين المجردتين (القمر والموت)

من حرير لامع،
وليشكل الماء بكاء
الزوجة: يا ويح أربعة فتيان
يصلون منهوكي الأكتاف!
الخطيبة: يا ويح أربعة فتيان يأتون
بالموت في الهواء!
الأم: يا جارات.
الصبية: (في الباب) ها هم بهما
أتون.

الأم: على حد سواء.
الصليب، الصليب.
النساء: المسامير الحلوة،
الصليب الحلو
الاسم الحلو
لعيسى المسيح.
الخطيبة: ليحم الصليب الموتى
والأحياء.

لقد سادت الأصوات الداكنة المشهد
كمراثية صوفية تخفي وراءها آملا
وتتمسك بالبعيدة حيث - كما يقول لوركا
في محاضراته «الدويندي» - «الأصوات
الداكنة» التي نكتشف خلفها في حميمية
رقيقة براكين، ونملا، وأنساما رحية،
ومجرة تضم الليل العظيم إلى خصرها»
و... يأتي نسيم العقل الذي يهب بلا
انقطاع فوق رؤوس الموتى، بحثا عن
مناظر جديدة ونبرات غير متوقعة، هواء
يفوح بلعاب طفل يعيش مسحوق،
وبقناع ميدوزا معلنا التعميد الدائم
للأشياء حديثة الخلق».

هكذا لوركا في أشعاره ومسرحياته
تحدى الموت وإن كان الحزن لديه يطغي
على الفرح، لكن هناك إحساسا يتولد
فيها وإدراكا ينير العقل والروح بالرغبة
الدائبة في محاربة الأسباب المؤدية دائما
إلى الفرح الدامي.

وجعلهما يتحركان في آلية قدرية تثير
الرعب. أيضا لم يجعل لوركا طرفي
الصراع يتصادمان أمام المشاهدين أو
أن يدخلا في حوار حول الماضي والتأثر
والشرف والمصير، وإنما جعل المصير
حاسما ويحدث خارج خشبة المسرح
ليكون التأثير أقوى. وقد اعتمد على
تقوية التأثير بأن جعل الفراغ المسرحي
يسيطر عليه الموت والقمر مع صوت
الصرختين والكمنجتين.

المشهد الختامي: المعاناة
في مكان يبدو كأنه كنيسة أثرية
تنتظر النسوة قدوم القتيلين محمولين
على أعناق الفتيان. لقد انتهت المأساة
ماديا بالقتل ولكنها هنا تستمر معنويا
حيث المعاناة Pathos جوهر التراجيديا
وخاصيتها المميزة منذ الإغريق. إنها
معاناة ليس لطرفي الصراع القتيلين
الآن وإنما هي معاناة من بقي على قيد
الحياة (الأم والزوجة والخطيبة
والحملة) على من بقي في الحياة أن
يسمو فوق المعاناة وعليه أن يستمر في
طريقه فالموت لن ينتهي والمأساة لم تنته
بعد، ربما تتكرر في المستقبل. ربما
تتكرر المأساة لدى هؤلاء الفتيان
الحاملين للجسدين الباردين.

الزوجة: كان فارسا جميلا
والآن كتلة من ثلج
كان يطوف أسواقا وجبالا
ويتنقل بين أحضان السيدات
الآن، طحلب الليل
يتوج جبينه
الأم: كنت «عباد الشمس» لأملك،
وكننت مرآة للأرض
فليضعوا على صدرك
صليبا من الدفلى المرة،
وإزارا يغطيك

حياة، في: «فيدريكو غارسيا لوركا، يرما وقصائد من شعره، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة 1967 ص 9.

6- لوركا، محاضرة «الدوندي»، في «لوركا- مختارات جديدة»، ترجمة أحمد حسان، دار الفكر المعاصر، القاهرة، الطبعة الأولى، يوليو 1979 ص 81- 82.

7- ألا ردايس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الخامس، ترجمة: د. نور شريف، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر دار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مارس 1966 ص 222، 223.

8- د. إبراهيم حمادة: في المسرح الأوروبي الحديث، أقرأ العدد 574، دار المعارف، القاهرة، ص 43، 44.

1- بخصوص حياة لوركا انظر: د. محمود السيد علي: لوركا والشعر الاسباني في القرن العشرين، أخبار الأدب، العدد 272، دار أخبار اليوم، القاهرة 27 سبتمبر 1998.

فيدريكو غارسيا لوركا: العرس الدموي، ترجمة وتقديم د. عبدالله العمراني، من المسرح العالمي، العدد 86، وزارة الإعلام، الكويت، أول نوفمبر 1976.

2- د. محمود السيد علي- مرجع سابق ص 13.

3- تحول هذا المنزل إلى متحف منذ أربعة أعوام.

4- لوركا: تعليقات حول عمر الخيام، ترجمة: خوسيه ميغيل بويرطا، أخبار الأدب- مرجع سابق ص 16.

5- صلاح عبدالصبور: لوركا لوحة

ملاحظات

دورينمات

حول الكوميديا (1952)

ترجمة: د. عطية العقاد

يأتي في المقدمة
بالنسبة لي، ذلك الفرق
الجوهري بين كل من فن
أرستوفانيس وفن
سوفوكليس الذي يتجلى

في الفكرة المبتكرة التي هي
من أهم ملامح الكوميديا
اليونانية الأتيكية القديمة،
لا أريد بذلك أن أقول إن
كتاب التراجيديا الإغريقية
لم يكن لديهم أفكار مبتكرة
- كما هو الحال اليوم - بل
إن فنهم الرائع لم يكن
بحاجة إليها، هذا هو
الفرق.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن المادة الخام التي كان
يستمد منها الشعر المنبري
وجوده على خشبة المسرح
والتي كانت شرطا أساسيا
له، كانت معروفة بشكل
عام، هذه الحقيقة المدهشة
كانت أهم بكثير من رغبة
الإنسان في الاعتقاد في
هذه المادة، إن عرض
التراجيديا التي كتبها
أجاثون (Agathon)
والتي يعتبر مضمونها أول
موضوع مبتكر في
التراجيديا كما أخبرنا
بذلك أرسطو، لا يسعدني
أن أكون أحد مشاهديه.

هذه الكوميديات تقيم علاقة وطيدة مع الواقع، لأن الأشخاص الذين تقدمهم ويظهرون على خشبة المسرح، ليسوا شخصيات مجردة وإنما هن أكثر تحديدا وخصوصية ونعرفهم، سواء كانوا رجال دولة، فلاسفة، شعراء أو قادة حربيين في تلك الفترة مثل: كولون (Kolon)، ديموستينس (Demosthens)، يوربيديس (Euripides) الذي كان يستثير أرسطوفانيس على الدوام وكان يضعه في مواقف جديدة مذهلة تثير الضحك. وأخيرا سقراط (Sokrates) الذي يعد بحق ضحية لأرسطوفانيس. وتظهر خطورة سخرية أرسطوفانيس اللاذعة المميتة في مسرحية السحب (Die Wolken). ولا يدخل في روعنا أدنى شك في أن التناقض كبير بين الكوميديا الأتيكية القديمة التي كتب فيها أرسطوفانيس وبين الكوميديا الأتيكية الجديدة التي كتب فيها ميناندر (Menander). إلى حد أكبر من أن يكون مجرّد علاقة عائلي. فبقدر ما تيسر لنا النظر في الملفات القديمة، نجد أن الكوميديا الأتيكية الجديدة لم تعد تملك هذه الأفكار المحورية المبتكرة، تلك القوة التي تحول العالم إلى كوميديا، فهي ليست كوميديا اجتماعية وإنما هي كوميديا في المجتمع، كما أنها ليست سياسية، بل ليس لها أي صلة بالسياسة.

لم تعد تظهر في محاورها الشخصيات المحددة والمعروفة في حياتنا اليومية فقد استعاضت عنها بأنماط محددة: القوادة، الفلاح الغبي، الأرملة، البخيل والعسكري المغرور، تكتيكها يقترب من تكتيك التراجيديا.

الكوميديا الأتيكية الجديدة أمكنها أن تصبح مدرسة لكل ما لا يرتبط بالفكرة المبتكرة، انتقلت موادها من شاعر إلى

كذلك عروس مسينا (Die Braut von Messina) التي كتبها شيللر (Schiller) فهي من أكثر الأعمال المشكوك في قيمتها لأنه ابتكرها، وأيضا مسرحية جوته (Gotethe) الابنة الطبيعية (Naturalische Tochter). فبرغم أنها أكثر شاعرية، إلا أنها كانت تعاني ضعفا شديدا لنفس السبب، غير أن أرسطوفانيس يعيش من الفكرة المبتكرة، وهو نفسه يعد فكرة مبتكرة بوصفه شيئا مدهشا بين الفنانين الإغريق، مادته الخام ليست من الأساطير مثل كتاب التراجيديا ولكنها معالجات مبتكرة، لا تجري حوادثها في الماضي وإنما في الوقت الحاضر. في مسرحية أخارنيس (Acharnen) مثالا يعقد فيها فلاح أتيكي اتفاقية سلام خاصة مع نفر من أهل أسبرطة أثناء الحرب البلوبونيزية. وفي واحدة من كوميدياته الأخرى تؤسس فيها الطيور (Die Vogel) مملكة بين السماء والأرض وأجبرت الإنسان والألهة على الاستسلام، وفي مسرحية السلام (Frieden) يصعد الانسان إلى السماء على ظهر خنفساء ضخمة من أجل إعادة السلام العاهر للبشرية، في ليسيتراتي (Lysistratte) تنجح النساء بوسيلة بسيطة ولكنها ناجحة في إنهاء حالة الحرب بين الرجال الإغريق، كل هذه الحوادث تشكل بلا شك فكرة مبتكرة، فهي تستمد حياتها منها ولا تكون ممكنة إلا من خلالها.

إنها أفكار مبتكرة تغزو العالم كالقذيفة التي تسقط على الأرض فتحدث دويا وتنتشر شظاياها، ونظرا للحاجة إلى صورة فإنها تجسد الحاضر وتحيله إلى صورة هزلية، من هذه الصور مملكة الطيور التي تساوي جسارة وإقدام الكيبادييس (Alkibiades) في غزو صقلية (Sizilien) مما أدى إلى إبادة أثينا.

بعصرها وارتباطها الشديد أيضا بالأحوال السياسية في عصرها. لهذه الأسباب اختفت من المسرح بما فيها من مواطن القوة.

مع الاعتراف بأن فن جوتس (Gozzi)، والهزليات الساخرة لرايموند (Reimund)، ومسرحيات نيستروي (Nestory)، قد أخذت منها الكثير ولكن هؤلاء أخذوا أيضا وبنفس القدر من الكوميديا الأتيكية الجديدة.

ورغم أنني لا أرى معنى كبيرا في الاستسلام لمغريات التقسيم النقدي لعالم الكوميديا إلى قارتين، قارة الكوميديا الأتيكية القديمة، وقارة الكوميديا الأتيكية الجديدة، لأن ذلك يدعو إلى وضع مناطق مهمة بين القارتين فتصبح جزرا تتورط بين الحين والآخر في حرب لا معنى لها، فتاريخ الكوميديا حافل بال نماذج الأصلية كمسرحية شكسبير (Shakespeare) الصاع بالصاع (دقة بدقة)، ومسرحية العاصفة، إنهما قبل كل شيء إبداع رائع جديد لهذا الجنس الأدبي، كما أرى أيضا في كوميديات كلايست (Kliet) «إمفيثريون»، «الأبريق المكسور - الجرة المحطمة». إنهما رموز للمواقف الإنسانية وتعبير عن آخر ما توصل إليه الإنسان من حرية عقلية، ذلك لأنها ليست تراجيديات. من الإنصاف أيضا أن نقول بلا أدنى شك، أنه يوجد لإرستوفانيس أتباع في عالمنا الحديث، فمن بين الألمان مثلا: فيداكند (Wedekind)، بريشت (Brecht)، وكارل كراوس (Karl Kraus)، ومن بين الفرنسيين في أغلب الأحيان جيرودو (Giraudouy). كما يظهر الفن الأرستوفاني الصميم في أجناس أدبية أخرى مثل جرانداتر لرابيله (Rabelais) التي وصفت حياة عملاق فرنسي في ذلك الوقت عند سويقت

شاعر آخر، لم تصبح الفكرة المبتكرة مهمة، ولكنها استبدلت بالملح التي تفيد دائما فن العرض، في قدرته على التنويع. وقد حسمت الأمر في تحديد إطارها بالناحية النفسية، عرفت طريقها بواسطة ميناندر وبلاوتوس ثم موليير الذي بلغت لديه ذروتها المطلقة.

حقا أن موليير لم يكن أطرفهم ولكنه كان الأكثر دقة والأكمل في إجادته لأساليبها، وبالمناسبة فما زال الفرنسيون يلعبون أعماله ظاهريا من الخارج حتى اليوم وبنفس منطقهم دون أن يفقدوا روحه. فهم لا يلعبونه من الداخل وهذا ما يجب علينا في لغتنا الألمانية اتباعه، ذلك لأننا لا نملك لغته ولا دقته.

استطاعت هذه النوعية من الكوميديا الأتيكية الجديدة أن تؤسس لها أسرة حاكمة ما زالت تحكم عالم الكوميديا حتى اليوم والتي ينتسب إليها الثالث الشهير في الكوميديا الفرنسية، ومسرحية فري (Fry)، تلك المسرحية العظيمة المسماة «العنقاء الزائدة» تعد واحدة من آخر انتصارات الكوميديا الأتيكية الجديدة، حيث إن أرستوفانيس كان ما يزال يصب أعماله فيها وهذا يدل على حتمية مجيئها وشرعية انتصاراتها.

لابد من الاعتراف بأن محاولة شرح طريق الكوميديا الأتيكية القديمة كان صعبا جدا، وهي على كل حال مهمة الباحث الجنائي في تاريخ الأدب أكثر من كونها مهمتي، فنحن لا نعرف إلا القليل عن أعمال الشعراء الآخرين الذين كانوا ينتمون إلى الكوميديا الأتيكية القديمة مع أرستوفانيس. والذي أضر بهذه الكوميديا وعرقل احتفاظها بكيانها، ومن انتقالها إلى العصور الأخرى، هو اعتمادها على الجروتسك الذي يرتبط ارتباطا وثيقا

الرومانسية في إيقاظ الفزع والمشاعر الغريبة (مثلا يسمح بظهور الأشباح). وجروتسك يخدم المسافة التي تصنع فقط من خلال هذه الوسيلة. أنه ليس من قبيل المصادفة أن أرسطوفانيس، رابليه وسويفت جعلوا معالجاتهم في عصرهم قائمة على الجروتسك وكتبوا مسرحيات عصرية، كانت تعنى عصرهم.

والجروتسك صياغة خارجية، عمل مجسمة فجائية ولهذا الجروتسك قادر على طرح أسئلة عصرية، أكثر من ذلك تسجيل الحاضر نفسه، دون هوى أو أن يكون مجرد روبرتاج، لذلك فإنه من الممكن أن أتصور الجروتسك المرعب للحرب العالمية الثانية، ولكنه لم يصل إلى حد أن تصبح تراجيديا ذلك لأننا مانزال نفتقد البعد الزمني (المسافة)، ولهذا السبب كان دون كيخوت وسانشو بانشا (Sancho Pansa)، وأيضا طيور أرسطوفانيس على ما كانوا عليه في هذا الفن لا يرغب في إثارة الشفقة مثل التراجيديا، وإنما يريد أن يصور. هكذا عمالقة الجروتسك لجليفر يعرضهم مثل القارورة التي يظهر فيها من خلال أربع تجارب مختلفة ضعف الإنسان وحدوده.

إذن الجروتسك واحد من الممكنات الكبرى لدقتها، فإنه لا يمكن إنكار أن هذا الفن يمتلك ما يمكن أن نسميه دموية الحياء، إنه ليس فن العدميين ولكنه أقرب إلى الأخلاقيين، ليس فن العفن ولكنه فن الملح إن موضوعه هو النكتة والعقل الحاد (هكذا فهم التنوير على هذا الأساس) إنه لا يندرج تحت ما يفهمه الجمهور على أنه فكاهة، عاطفة سريعة، جو ساخر سريع إن هذا الفن غير مريح ولكنه ضروري.

(Swift) يذهب جليفر أولا إلى الأقزام ثم إلى العمالقة ويرسو أخيرا على إحدى الجزر.

على هذه الجزيرة تملك الخيول عقلا والبشر عبارة عن حيوانات، دون كيخوت (Don Quiote) يقدم لنا شكل الفارس الحزين الذي يعتقد في العمالة والجنيات في كتبه، وبطل جوجول (Gogol) تشيتشيكوف (Tochitischikow) في قصة الأرواح الميتة يشتري فلا حين موتى. كل هذا التشابه في هذه القصص يلفت النظر إلى قصة خرافية لأرسطوفانيس، حيث تغيرت عنده الحقيقة من خلال الفكرة المبتكرة وارتفعت إلى الجروتسك، حيث كانت الفكرة عند الإغريق كالانفجار الذي يبني صروح العالم.

مازال أرسطوفانيس معاصرا من خلال السؤال عن البعد الذي يحدثه في أعماله الفنية. فالتراجيديا تعرفنا بالماضي كحاضر، أنها تتخطى المسافة حتى تهزنا وتؤثر فينا، أرسطوفانيس - معلم الكوميديا الكبير - يسير في الاتجاه المضاد، فلماذا لا يستنتج المرء منه ومن مواقفه مبادئ الدراما كما فعل أرسطو منذ أمد بعيد مع كتاب التراجيديا، إن كوميديا أرسطوفانيس تدور في الوقت الحاضر، لأنه يصنع المسافة بيننا وبين العمل الفني (التباعد). وأعتقد أنها مسألة جوهرية جدا في كوميدياته.

نخلص من ذلك أن المسرحية العصرية لا يمكن أن تكون غير الكوميديا بالمفهوم الأرسطوفانيسي فقط، ولا أستطيع أبدا أن أفكر في مسرحية معاصرة تحت أي مفهوم من المفاهيم الأخرى لا تصنع فيها المسافة (Distanz).

من المهم أيضا أن ندرك أن هناك نوعين من الجروتسك، جروتسك يخدم

مائة عام على ولادة برتولد بريخت؛

موقع الأطروحة البريختية في البنى المسرحية العربية المعاصرة

• عز الدين وهدان
باحث وناقد من سوريا

تمر هذه الأيام الذكرى المئوية لولادة
أبرز وأشهر عمالقة المسرح في قرننا
الحالي وأكثرهم مدعاة للدهشة والإثارة
والجدل، بل أكثرهم مدعاة للاستعادة
والدرس والنقد والتقييم.

ولعل مما يجدر الإشارة إليه أنه ما من
مسرح معاصر وقف الدارسون
والباحثون أمامه وكتبوا عن نصوصه
وتقاليده وريادته، واستلهموا أعماله،
وحفلوا بأطروحاته، الإنسانية، الذهنية
والوجدانية، واهتموا بمفرداته وأساليبه
الملحمية والدرامية، وأمعنوا في صنع بناء
شخصه وطرائق النظم السيميولوجية
La Semiology لثنائية النص، العرض
في إطار الجدالات الانطباعية
والإيديولوجية، وكذلك ارتكازاته على
تبادلية الحكاية والخطاب، وتناغم لغة
النص والعرض في آن معا، مثلما استحوذ
عليهم مسرح بريخت المتميز.. فهو
المسرحي الذي ظل الأقدر على التبصير
بالعمل المسرحي باعتباره «منسوجة» من
مجموعات الشفرات (Canevas) يمكن
فعلها وتجسيدها بطرق متعددة كالانتقال
الذي لا يعتمد على نص بالمعنى المؤلف



للمصطلح، كما تقول الباحثة المسرحية الفرنسية آن ايبرسفلد -A. UBRES FLED)، وإنما على تصميم نص (Cene- vas) قائم على مجموعة من الصور المتلاحقة والحركات والإيماءات، والمتفرج يدعو إلى ترجمة هذه الحوارات والإيماءات وتحويلها إلى لغة طبيعية، واللغة الطبيعية (Langue Naturelle) أي اللغة البشرية المنطوقة كما يحددها علماء اللسانيات ليست شرطاً لا غنى عنه من أجل تقديم مشهد مسرحي، لأن العبور من النص المكتوب إلى النص المعروض، وإن كان هو السبيل المألوف، فإنه ليس السبيل الوحيد أو الضروري، الذي يضمن تحول الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة احتفالية، لذلك فإنه لا بد من الأخذ بعين الاعتبار العناصر غير اللغوية التي تساهم بتأسيس هذا النظام من العلامات المحملة بالدلالات والقادرة على التمثيل فيما بينها، وتشكيل البلاغ الإنساني الذي يطلق عليه اللسانيون «اللغة الطبيعية».

لا وجود إذن في الأبروخية، للقواعد المقدسة في مجال المسرح، فثمة طرائق متنوعة للمسرحية معروفة منذ أقدم العصور، وما تزال تتغير وتتطور، فإلى جانب الانتقال المذكور سابقاً (الانتقال من تصميم نص إلى عرض) هناك انتقال آخر يتم من النص المكتوب إلى عرض مسرحي دون كلام، حيث يتحول الحوار إلى موضحات إخراجية، وبذلك تتحول اللغة المكتوبة إلى لغة مرئية (ديكور، ملابس، حركة، موسيقى...) وهناك انتقال من عرض إلى نص بلا كلام، حيث يخلق النص أثناء التدريبات، وبهذا يصبح مرآة للعرض وليس مصدراً له، أو من عرض إلى نص مع الكلام، حيث يتحول الفضاء المسرحي إلى ورشة عملاقة لإنتاج

العلامات غير المتجانسة التي تدهش المتلقي وتدعوه للبحث عن دلالاتها.

فمن أجل قراءة مسرح بريخت قراءة سليمة، موضوعية وممكنة، فإنه لا بد من الابتعاد عن «إرهاب النص»، و«إرهاب العرض»، على حد تعبير آن ايبرسفلد، لأن هذا المسرح يرتكز في الواقع على مجموعتين متقاطعتين من العلامات: مجموعة العلامات اللغوية أو غير اللغوية، بل أن نتعرف على طبيعة العلاقات القائمة بين مجمل هذه العلامات والتي تنتج باختلافها وانسجامها العمل المسرحي، لذا قلنا منذ البداية، ونحن بصدد قراءة الأطروحة البريختية، أن العرض المسرحي عنده لا يمكن أن يكون ترجمة للنص الأدبي حسب، لأن الكلمة في مسرحه تتحول إلى فعل، فالعلامات اللغوية التي يكتبها المؤلف ويثبتها في نصه تحمل في طياتها علامات غير لغوية موجهة إلى المؤلف الآخر.. أي المخرج، ولطالما ألح بريخت على التفريق بين الكاتب المسرحي، وهو المبدع الوحيد لنصه، وبين المخرج المسرحي، وهو رجل مسرح مهمته وضع هذا النص قيد التنفيذ، فالأول والثاني هما منفذان لإنتاج واحد، ولكن هذا لا يعني أن يتقيد الثاني بإبداع الأول أو ينقله حرفياً.

إن ما يكتبه المؤلف، حسب بريخت، يحتاج دائماً إلى ما يراه المخرج، لذا فإننا نلاحظ كيف أن الكاتب المسرحي يتوجه في كتابه ليس إلى القارئ، وإنما إلى المتفرج عن طريق المخرج، وبلاغات الكاتب تحمل العلامة النظرية التي يمارس المخرج عليها أدواته الفنية.

ومعروف أن مسرح بريخت هو مسرح الراهن ومساحة التجلي التي يتطلبها الفعل المنصوص عليها في ممارسة

الحياة.. وفي الأكثر من مجرد النظر إلى بريخت بكونه مسرحيا ينتمي إلى جملة التيارات المؤثرة في النصف الأول من القرن العشرين يجب التفكير أولا بما يجعل من حضور بريخت إلى يومنا هذا حضورا متعديا لمقولات مسرحه المتحول (تعبيري، تعليمي، ملحمي) ولازما في آن واحد معا لبنية فنية ما زالت تفرض حضورها لا على خشبة فقط، بل في كل مدارات الشعرية حيث يصبح مفهوم المفارقة بوصفها «فن تنميق النص، في الشاعرية شديدة التعقيد» مؤثرا في جملة النصوص الفنية الحديثة كما يتسرب إلى إحدى تضاعيف النظرة الراهنة إلى الفن كونه أحد أبرز تجليات التفكير بهيمنة العولمة وما بعد الحداثة..

وبريخت كشخصية فاعلة تنطبق عليها أغلب التأويلات المقاربة من حيث هي موضوع القراءة إنها موضوع لقراءة السرد الحياتي في إطار النمذجة وهي أيضا أكثر من ذلك إذ يمكن للكثيرين من هواة قراءة البيوغرافيا اعتبار حياة بريخت جزءا من مسرحية صعود وتآلق مسرح الواقعية الاشتراكية وبالتالي إعادة إنتاج هذه الشخصية كواحدة من تلك الشخصيات التي ينطوي عليها مسرحه الملحمي حيث لا بد من التآليه والإحالة إلى مفهوم «التابو» واقتتران النقد الموجه للمذهب بنقد هذا المؤله والمحدد في دائرة غير المسموح بمسه والاقتراب منه.. نقول هكذا يمكن لهؤلاء أن يفعلوا تجاه الشخصية ولكننا نذكر أن هذه الشخصية نفسها تنقض هذا التمحور الساذج للفهم عبر انقلابها على ذاتها عدة مرات لا كما يفعل اللامنتمي بل في البحث عن لا لزومية الانتماء.. فمسرح بريخت وهو الأكثر مناسبة لقراءة شخصيته وكما

يتحدث رولان بارت عنه وليس بالمسرح المثير للشفقة ولا هو بالمسرح العقلي بل مسرح يقوم على دعائم منطقية سليمة «وهو أيضا مسرح العلامة. وإذا أردنا أن نفهم كيف يمكن لعلم العلامات أن يكون بشكل أعمق علم هزات يجب أن نتذكر خاصية العلامة البريختية: قابلية قراءتها المضاعفة».

وفي المقارنة المبتغاة بين مسرح بريخت وبين شخصيته لا بد للقارئ أن يؤسس لقراءته ويجعل منها فعل محاكاة وفعل جدل في آن واحد بحيث يمكن لأي قارئ أن يندمج قراءته ليكون هو القارئ المشاهد الذي لا ينفصل أبدا عن بنية العلامة التي يتحدث عنها بارت في مسرح بريخت فهو «مسرح الوعي لا الفعل، مسرح التساؤل لا الحل» إنه المثال الأكثر سطوعا (من حيث كونه بنية فنية) على تكنيك البناء والهدم في آن للوصول إلى المعنى..

في مكان ما من منطقة الصغير في المسرح (الأورغانون) يتحدث بريخت عن ذلك المسرح الذي يحتاجه فيقول: «إننا نحتاج إلى مسرح لا يجعل في متناول اليد فقط الشاعر والخبرات والدوافع التي يسمح بها مجال العلاقات الإنسانية التاريخي والذي تدور ضمنه الأحداث، إننا نحتاج إلى مسرح ينتج ويستخدم الأفكار والأحاسيس التي تلعب دورا في تغيير المجال ذاته».

وكما نلمح في كلمات بريخت ظلالة لفهوم التاريخ وبما ينطوي عليه فإن الرؤية لا تتوقف عند هذه الحافة بل تقفز مباشرة نحو استدعاء ذلك الفهم العلمي (الماركسي) لعملية التغيير في المجتمع حيث يتم التأكيد دائما على أولوية الوعي في السياق قبل البدء باجتراح التغيير الذي يشكل فهم الطبيعة الجدلية للصراع

الاجتماعية ويتحدث عن غاية بريخت منه فيقول: «إن مراد بريخت يتحدث من خلال إنتاج الغاية، ليس فقط في تجديد إدراك الذات المتلقية للموضوع الممثل، وإنما يجاوز القيمة المعرفية بغية ادراج باطنية عديدة لبناء ما تم تفكيكه انطلاقاً من وجهة نظر ناقدة».

ولعل بريخت نفسه يوضح المغزى، فيقول: «يتحدد موضوع أثر التغريب من استلاب الحركة الاجتماعية، التعبير الحركي والمحاكاة للعلاقات الاجتماعية المفترضة بين الأشخاص في فترة زمنية معطاة» إن ما يؤدي إليه كلام بريخت يشبه حقا الفعل الاكولوجي في مبنى الشخصية ليس في اتفاق الجميع على أنها الموضوع الأساسي في العمل المسرحي الجواني بل في تعدي هذا الاتفاق إلى النظر إلى البنية الاجتماعية المسرحية كموضوع للعمل.. وهنا سنتوقف بالإشارة إلى راهن مسرحي آخر هو داريقو المسرحي الإيطالي الحائز على نوبل للآداب العام الفائت حيث إننا نلمح ظلاً يوحد بين خطابين يؤكدان على مجرى الفعل ذاته وإن اختلفت لدى كل منهما الأدوات..

من منا يستطيع أن يتحدث عن المسرح دون بريخت؟

السؤال نطرحه بدورنا كجزء من عملية الثقافة ليس في سبيل تصنيف التجربة، بل نحو أفراد الإجابة والعمل في تحر ديناميكي حقيقي لعلاقة المسرح العربي الراهن بمسرح بريخت حيث تتم الآن استعادة أساليب السرد والرواية التراثية للوصول إلى أسلوب جديدة لطرح الخطاب.. وبالأحرى إعادة توصيف مبيئة (من البيئة) آلية المسرح داخل المسرح.

أحد أبرز مرتكزاته وفي ظلال هذا الابتعاد في استدعاء المفاهيم وفي وقتنا الراهن وكما عبر «دريدا» عن عودة «ماركس» عبر حضور أطيافه، فإننا ونحن ننظر في منهجة الفعل المسرحي نتذكر بريخت ونقول ثمة شبح يجلو في المسرح وهو شبح هذه الصيغة المصطلحية البريختية، إننا نلمحه في الثقافة الحاضرة عبر الأداة / الفن / المسرح ففي الوقت الذي يتم فيه استدراك منهج ستانيسلافسكي وانقلاباته لدى «فاختا نفوف» و«مايرخولد» يقف وبالتوازي مع هذا الأخير، الفعل البريختي الذي يتلاقح مع البيوميكانيكية الأدائية لينتج صياغة محددة لحركة الجسد ويألف معه في أوجه عدة أبرزها «التركيز الأول على مبدأ القناع الاجتماعي من حيث أنه بديل للتطور السيكولوجي للشخصية، وأيضاً التوقف الأهم عند مبدأ المونتاج، فلقد «تم نقل المونتاج من حيث هو تقنية سينمائية إلى مسرح ماير خولد التأسيسي المتشذر قبل بريخت ولقد كان استعمالاً من هذا القبيل بدهيا في الإسراع بالحركة، وفي التقطع داخل المشاهد الموصولة فيما بينها بواسطة المونتاج بغية خلق تأثيرات معينة، ومن خلال المشاهد أو الملصقات أو الأفلام يتم الإعلان عن المشهد القادم».

لقد كانت علاقة ماير خولد وصناعته التجريبية أكثر من مجرد فعل تأثير بمسرحية بريخت. إنها جزء من «جينا لوجيه» هذا المسرح اتخذ من مقولة التعذيب شعاره الأعم والأكثر انتشاراً في مساحات قراءتنا لمسرحه، وإذا ما توقفنا عند هذا الشعار ومنعطفاته الراهنة يذكر لنا أحد دارسي بريخت علاقة هذا المصطلح بمفهوم آخر هو مفهوم «الاستلاب» ذي الدلالة الاقتصادية /

الوطن العربي.. إن أثر بريخت لا يتحدد فقط عبر احتلال البنية التي يقدمها الفني للعديد من البنى المسرحية العربية بل عبر البحث في إعادة قراءة حقيقية تستبعد الايديولوجي الفج في ظهوره وتنحو بالفني نحو المقاربات المعلنة وغير المعلنة بين مسرحه وبين التجربة المسرحية العربية المتعددة التظاهرات، ولعل في السري يكمن الكثير من المدهش ليس في اتجاه قراءة التأثير والتأثر فقط بل في كون ما حمله مسرح هذا الرجل من خطابات، لا تزال راهنة ومستمرة ولعل في هذا أيضا إحالة ما نفعله إلى جزء من سياق عالمي غير منقطع أو منفصل عما يحدث وراء حدودنا.

لقد افتتح سؤال بريخت التقني سؤال الخصوصية التقنية أيضا في تضاعيف التجربة المسرحية العربية، فعبّر إعادة إنتاجه للحكاية ممسرحة وفي إيلاء لموقع المناسب للرواية الخاصة بهذه الحكاية في سياق البنية النصية وما يجري على خشبة، تم الاتفاق المضمّر بين دعاء الصيغ المحلية المضادة للنموذج المركزي المهيمن وبين المنحى البريختي باتجاه إعلان برنامج عمل يحتاج للتمعن فيه حاليا قبل التثبت من نتائجه، يهدف إلى إنشاء الهيكل المسرحي العربي الذي سيتم إكساؤه من قبل العديد من المؤلفين المبدعين العرب بلحم ودم مستمدين من التجربة الاجتماعية الوطنية في أقطار



ستانسلافسكي والمسرح العربي

الارتجال جزء من مكونات الحياة الثقافية العربية

الفصحى هي الأقدار على
نقل المكونات الروحية
والفنية العربي

ستانسلافسكي
معين لا ينضب
للعاملين في المسرح

محمد سظام الفهد

عن وزارة الثقافة في «دمشق» صدر كتاب «ستانسلافسكي والمسرح العربي» وهو أطروحة الدكتوراه للمرحوم المسرحي «فواز الساجر» الذي غادرنا منذ عشر سنوات تاركا وراءه فراغا كبيرا، وبذرة لم تتوفر لها بعد الظروف، لتنبثق لنا مسرحا عربيا، يستفيد من كل منجزات التقدم الحضاري، ليصهرها في بوتقة شخصية الانسان العربي وسماته.

و «فواز الساجر» كما قال الكاتب المرحوم «سعد الله ونوس» في أربعينه: «كان فواز الساجر صديقا، وكان رفيق عمل، ومعاناة وابداع، وحين خانته قلبه، دفنت بضعة مني، ووسعت المقبرة التي تتدأ في داخلي».

أنا قد يسعفني الحظ، ويندمل جراحي، ولعلي أوفي فواز حقه في تاريخ مسرحنا، وأنجز بعض ما حلمنا به سوية، أما المسرح فقد يطول به الانتظار حتى يسترد الألق الذي انطفأ حين توقف قلب فواز الساجر».

ومع الأسف فقد رحل سعد الله ونوس، ليفقد المسرح شخصية متفردة في كتابتها المسرحية، وتصبح المصيبة مصيبتين.

وقد قام الدكتور «فؤاد المرعي» بترجمة هذه الأطروحة من اللغة الروسية إلى اللغة العربية.

وبداية فإن أهمية هذا البحث تكمن في البحث عن مسرح عربي، أو بالأحرى السبيل إلى إنشاء مسرح عربي، يستفيد من تراثنا الأدبي والفلكلوري والغنائي والموسيقي.

يتألف البحث من ثلاثة فصول، يتناول في الأول منها، المراحل الأساسية في تكوين الممثل العربي، وفي هذا يجري البرهان على أهمية الاستفادة من الخبرة

المسرحية الطليعية وضرورتها، ومن أجل تطوير المسرح العربي لاحقا. ثم يأتي الفصل الثاني، حيث يرتبط هذا الفصل بقضايا أعمال «ستانسلافسكي» وتفسيراتها عند المسرحيين العرب، وفيه يحدد الباحث المستوى الذي وصل إليه منهج «ستانسلافسكي».

أما الفصل الثالث، فيدرس القيمة العملية لمنهج «ستانسلافسكي» ولا سيما أسلوبه في تحليل الأفعال.

وقد أفاض الباحث في الفصل الأول في دراسة، المراحل الأساسية في تكوين الممثل العربي، فدرس نشأة المسرح العربي وتطوره، حيث تم الالتقاء بين التراث المسرحي للبلدان العربية، وبين فن المسرح الغربي، وذلك بتقديم «مارون النقاش» - 1817 - 1855 - مسرحية «موليير البخيل» وأخرجها عام 1847 م.

ويدافع المرحوم «فواز الساجر» عن «مارون النقاش» معتبرا إياه باحثا عن المسرح يكون له وقع عند جماعته، فقد قال «مارون» أمام المشاهدين في عرضه الأول: «قد صوبت أخيرا قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي، وهذا يكون أحب من الأولى - بقصد الدراما - عند قومي وعشيرتي».

وبذلك يرد على التهم التي وجهها بعض الباحثين أمثال الدكتور «علي الراعي» - ومحمد يوسف نجم».

وقد أوضح «الساجر» كيف أن «مارون» قد أدخل على النص علاقات الترقيم، وإشارات الاستفهام ساعيا إلى التعبيرية المسرحية، ونزع الغنائية الرتيبة التقليدية في إلقاء الأشعار، طالما كان النص مترجما بصيغة غنائية تقليدية. ثم يستعرض الباحث المسرحية الثانية

«مارون النقاش» وهي «أبو الحسن المغفل» وهارون الرشيد» المكتوبة عام 1849 م والتي تم إخراجها في نهاية عام 1849 حيث كان العرض طويلا جدا، ولكن أحدا من المشاهدين لم يغادر مكانه.

ويعلل ذلك باستشهاده بقول «سعد الله ونوس»: «إن الرواد الأوائل قد أخضعوا هذه الصيغ المسرحية إلى احساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله» وقد دفعهم هذا، إلى التعمق في دراسة التراث الشعبي، بهدف اقتباس الصيغ ووسائل التعبير الفنية القادرة على إقامة جسر يصل بين الأمية في غالبيتها، وبين الحضارة الغربية. كما يبرهن الباحث على اعتناء «مارون النقاش» بالوسائل الفنية القادرة على تأمين نجاح العرض المسرحي، وإبرازه بالإضافة إلى عناصر العرض الأخرى، أهمية ابداع الممثل في تجسيد النص على المسرح تجسيدا لاثقا، لكي يصبح كما قال: «ذهبا افرنجيا مسبوكا في قالب عربي» ثم يستعرض الباحث «الساجر» تجربة «أبي خليل القباني» 1833 - 1903 الذي لم يكتف بتغيير الأسماء من أجنبية إلى عربية، بل أدخل في النصوص كثيرا من الأشعار والأقوال الماثورة والأمثال والأغاني، كما غير بنية الأعمال المسرحية والشخصيات النموذجية. وبذلك دل على معرفته بفن الحكواتيه، الذين كانوا يقصون الحكايات الشعبية على رواد المقاهي، وهو بهذا كانه صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذا المسرح أدواته في القص. وقد استطاع «القباني» بهذا أن ينشئ مسرحا شعبيا، بلغت شعبيته أن البسطاء كانوا يوفرون النقود ثمنا لتذاكر المسرح قبل أن يفكروا في جمعها لدفع الضرائب وشراء الغذاء.

ثم يستعرض تجربة «يوسف ادريس» في مصر، واختياره لمسرح الرصيف الشعبي، والذي يتصف بالارتجال، مناقشا مسرحية «الغرافير» وشخصياتها المأخوذة من الكوميديا الشعبية.

ويقف الباحث عند أهمية الارتجال في المسرح العربي، والذي هو جزء أساسي من مكونات الحياة الثقافية في الشرق العربي، ولذا فإن انتقال المسرح إليه هو انتقال عضوي، وهو يتطلب قدرات تقنية وتعبيرية استثنائية. ولا ينسى الباحث مناقشة مسألة الفصحى والعامية ليقول: «إن العامية لا تستطيع أن تنقل مكونات حركة الروح والغنى الفكري للانسان بصيغة فنية مرهفة»، ويعطى مثالا على ذلك، ما فعله في اخراجه لمسرحية «رسول من قرية تاميره» عام ستة وسبعين، حيث تخلى الممثلون تدريجيا عن العامية ويضيف: «إن انتقال ممثل المستقبل إلى مرحلة تملك القدرة على الارتجال باللغة الفصحى والقدرة على التفكير بهذه اللغة، يساعد في تحويل جهوده التي يبذلها في نطق نص الدور، إلى العمل في إعداد الدور، الذي ينصرف إليه عندئذ بكل كيانه، بحرية ودون تكلف».

وأخيرا يختم الباحث كتابه، في صياغة مجملة لمجمل الباحث، وكل ذلك في سبيل البحث عن صيغ فنية تعبيرية جديدة ترتبط ارتباطا وثيقا بالممارسة العملية للمسرح العربية.

وهو يدعو إلى نظام «ستانسلافسكي» لأنه حتى يومنا هذا أرقى أنجاز للفكر العلمي في مجال فن التمثيل.

بعد عشر سنوات من رحيل «فواز الساجر» وعام من رحيل سعد الله ونوس نقول: إننا نفتقدكم، تعزينا أعمالكم الابداعية الباقية ببقاء الابداع».

لقد أدخل «القباني» الموسيقى والغناء في العرض المسرحي، وبذلك يكون أول من أنشأ المسرح الغنائي، جاعلا اياه لونا مستقلا واستمرارا طبيعيا لتقاليد الفرجة. ويعزو الباحث نجاح «القباني» إلى أن عروضه كانت تحمل ملامح محلية سواء من حيث النص أم من حيث الاخراج والتمثيل. لقد تعلم «القباني» من الفرق الأوروبية الكثير، لكنه سخر هذه المعرفة لاتجاه مسرحي عربي أصيل.

ثم يستعرض تجربة «يعقوب صنوع» 1829-1912، الرائد الثالث من رواد المسرح العربي الحديث، ليبين أن معظم مسرحياته، ناقشت الجوانب الاجتماعية والسياسية، منتقدة الظلم والتخلف.

وقد استطاع الوصول إلى أوسع فئات الشعب، بفضل استخدامه للدعاية والأغاني الشعبية الشائعة.

وبذلك فإن الأشكال التي استخدمها لم تكن غريبة عن المشاهدين ويركز الباحث على أن التجارب الأولى لم تكن تقاليد مباشرة أو نسخا عن الأصول الغربية، بل كانت من املاء الظروف والضرورة التاريخية، ومن نمو العلاقات بين المنطقة والغرب في مرحلة النهضة العربية، ولولم يكن كذلك، لما استطاع أن يعيش.

ثم يأتي الباحث إلى تجربة «سعد الله ونوس» معتبرا اياه بأنه أول من رسخ المسرح القومي السياسي، وهو عبر مسرحياته «حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران- الفيل يا ملك الزمان- رأس المملوك جابر- الملك هو الملك- سهرة مع أبي خليل القباني» يجدد حلم الرواد بمسرح تمتلئ فيه المساحات، عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني، يؤدي في النهاية إلى الاحساس العميق بجماعتنا، وبطبيعة قدرنا وحدته.

حانة
حدوة

الحصاة

مسرحية من فصل واحد

ARCHIVE

صفوان صفر - باريس

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الشخصيات

الرجل

الرجل صاحب الكلب

الكلب فيرنان يمثل رجل

النادل

الغانية

المتسكع كلوشار

اللص

الشخصيات ذاتها التي تمثل

في الصالة تأخذ دورها فيما بعد

على خشبة المسرح

اللوحة الأولى مدخل

تدور أحداث المسرحية في «حانة حدوة الحصان» في باريس في حي «لوماريه».
قبل ارتفاع الستارة، أصوات صخب سكارى - ضحكات - بذاءات - صرخات دهشة
واحتجاج - أحدهم يغني بصوت مبحوح: «لن تركتني وحيدا يا ماري»! قهقهات - قرع
كؤوس - وقت -

صوت النادل: حسنا.. حسنا.. حان موعد الإقفال أيها السادة. (أصوات احتجاج).
متابعاً: هيا.. هيا.. لستم أطفالاً.. الساعة تجاوزت الثالثة والنصف.. تحركوا.. طلع
الفجر..

تغيب الأصوات شيئاً فشيئاً - وقت
صوت النادل: تفوو!.. هنالك من تقيأ هنا.. ابن الكلب.. عرفته.. ذلك الشمال الأفريقي -
(سال بيكو) *!.. سحنة الحمار!.. آخر مرة أسمح له بالدخول إلى هذا المكان.. التيس المتأنق
هذا. تفوو!.. (سال راس) *! *!..

مكانه اسطبل وليس حانة - وقت
متابعاً: إذا لم يكن معتاداً على الشرب فليقعد في حظيرته، ولكن لا.. يريد إظهار سحنته..
الفن للفن!.. ولكنته!.. يا للقرف..

يقلد: (ماسيو!.. آن بيير) 3
الجرذ.. لا يفرق بين المؤنث والمذكر ومع ذلك يريد بيرة..
وقت - ضجيج التنظيف
معاوداً: يتهمونني بالعنصرية!.. حسناً.. فلبأت هؤلاء الظرفاء وينظفوا بدلا عني روث
هذا الغراب المهاجر..

ترتفع الستارة - النادل ينظف بالمقشة أرضية الحانة..
وقت - ينظر إلى الجمهور - مفكراً
ألست محقاً!.. بالله عليكم.. ألست محقاً!؟..

أحدهم يصيح من بين الجمهور: بلى.. بلى كل الحق معك.
أعرف هؤلاء (النورد أفريكان) تماماً، قذارة ما بعدها قذارة.. صدقني، أتكلم عن تجربة -
عشت معهم خمس سنوات - أيام حرب الجزائر.. أقول لك.. شيء لا يحتمل، ولكن.. من
ناحية أخرى.. وعذراً يا عزيزي النادل، الخطأ ليس خطأهم..
بقوة: (الجنرال دوغول) يتحمل المسؤولية أولاً وأخيراً.

صوت آخر من بين الجمهور: إياك والحديث عن الجنرال إذا كنت تود الذهاب إلى البيت
بسلام.

النادل: نتحدث عن الجنرال أيها الوقح!؟
رجل الصالة الأول: ما قصدت. ربما أسأت التعبير. بالطبع أكنّ احتراما للجنرال، لكنه
أخطأ وحسب في تقديراته للأمر، تعامل معهم بشكل إنساني أكثر من اللازم.
رجل الصالة 2: هذا كلام مرفوض تماماً. المسؤولية بكاملها تقع على عاتق البرجوازية
الفرنسية، أصحاب مصانع السيارات وشركات تحويل القمامة.

نعم.. هم وحدهم الذين جلبوا هذا الروث ليسكبوه على أرصفة مارسيليا وباريس.
النادل: ليس فقط على الأرصفة، بل هنا أيضا، في حانتي الذائعة الصيت، تصور..
يتقيؤون!..

رجل الصالة الأول: (هازلا) كان من الأفضل لو قدمت إليه حليب الماعز.. هاها!
رجل الصالة 2: لا تنسوا.. الشعب الفرنسي بكامله مسؤول أيضا، فهو كما يقول عنه
الانجليز، شعب متساهل جدا، وهذا برأيي رغم كرهى للانجليز كلام صائب، فمثلا، هل كان
يمكن لهذه المهزلة أن تحدث في برلين شمالا أو بأفريقيا جنوبا؟..
امرأة من الصالة: والأنتى من ذلك أيها السادة.. (مستدركة): عفوا لتدخل في الحديث
دون استئذان!.. (متابعة): نعم، الأنتى من ذلك أنهم لا يأتون إلى هنا بمفردهم، كلا.. كل
واحد منهم يأتي ومعه دزينة من الزوجات المترهلات، كما لو أن جنس النساء مفقود في
فرنسا!

رجل الصالة 1: ولكن.. يا سيدتي العزيزة، في هذا.. أوافقهم تماما.. إذ من سيدات
فرنسا، رغم سياسة البطالة والتقشف، تقبل الزواج من صعلوك شمال أفريقي!
بالطبع، هذا يحدث أحيانا. لا أنكر- ولكني أتكلم عن نوعية هذه المرأة، عن ثقافتها، عن
جذورها التاريخية- عن مدى سلامة ذهنها- عن انتمائها السياسي.. نعم.. هذه أمور مهمة
جدا بالنسبة لنا.. نحن.. الفرنسيون.

النادل: تدركون!.. عندنا.. قانون التمييز العنصري غير موجود، ولكن هذا لا يغير شيئا
بالنسبة لي، فبدل أن تكتب يافطة على باب الحانة تحظر دخول الزوج والشمال أفريقيين،
فإنك تستطيع بحركة من حاجبك أن تفهمهم كونهم غير مرغوب بهم.
أما فيما يتعلق بالنساء، فلم يحدث بحانتي أبدا أن اختلطت أنسة فرنسية مع هؤلاء
المشبوهرين، وإلا.. صدقوني، لكانت أغلقت هذه الحانة منذ زمن بعيد وهاجرت إلى (برلين)
حيث النظام يسود هناك بدقة.

لم يبق إلا هذا!.. يلاحقون الفتيات في حانتي!..
رجل الصالة 2: لكم تبدلت الأمور في الآونة الأخيرة!..
رجل الصالة 1: بسبب تساهل الدولة.
النادل: الشرطة لا تفعل شيئا يذكر. (مقلدا): أوراقك!..
عندك أوراق؟ حسنا.. اذهب وأفعل ما تشاء.

رجل الصالة 2: نعم.. ادخل حيث تريد ما دمت تملك نقودا، إلى مسرح (الشانزليزيه)..
أو إلى (نوتوردام).. وربما في نهاية المطاف إلى (البانتيون)!..
رجل الصالة 1: أرجو أن لا أعيش لكي أرى ذلك اليوم.

النادل: آه!.. يقول صديقنا ذلك على سبيل المزاح.
رجل الصالة 2: كل شيء ممكن. فمثلا ألم يجرؤ ذلك الجرذ على التقى في حانة فرنسية!
النادل (بفخر): فرنسية مئة بالمئة.

رجل الصالة 1: وكل هذا بسبب من؟
النادل: البرجوازية!..

رجل الصالة 2: كلا.. الحزب الشيوعي بالأحرى..
النادل: إذن لا علاقة لأصحاب معامل السيارات بالأمم؟!

رجل الصالة ١: لا تنس، بعض الصناعيين منتسبون للحزب الشيوعي سرا..
النادل: لم نعد نفهم شيئاً في بلدنا العظيم فرنسا.. هذه.
رجل الصالة ٢: هيا.. لا تشغل بالك بهذه الأمور، وإلا.. ستصاب بالصداع.
الرجل الأول: أحياناً أفكر.. وزوجتي تشاركني الرأي، بأنه يجب عمل شيء ما ليقاف
هذا الطاعون من الانتشار.
النادل: ماذا يمكن فعله مثلاً!
الرجل الأول: لا أدري بعد، وزوجتي أيضاً لا تدري مثلي، ولكننا لن نستسلم.
الرجل الثاني: أصبحنا غرباء في بلادنا.
النادل: كل هذا بسبب الديمقراطية!
الرجل الأول: اسمح لي، لا دخل للديمقراطية بالأمر، فأنا على سبيل المثال ديمقراطي
ملتزم، وكما ترى، إنسان شريف، نظيف، وذكي أيضاً.
الرجل الثاني: على كل حال، لا شيء يستحق تصديق الرأس ليلة الأحد.. لا شيء.. ما
رأيكم أيها السادة لو دعوتكم لكأس أخير.
الرجل الأول: آه.. هذا لطف منك، ولكن اسمح لي أن أعذر، فزوجتي تنتظرني.. أنت
تعرف الزوجات هذه الأيام!
أتمنى لكما ليلة سعيدة (يهم بالانصراف)
الرجل الثاني: انتظرني، سأرحل معك (إلى النادل): لا تصدّع رأسك.
النادل: يبقى فترة مفكراً والمقشّة في يده.. ثم يتابع التنظيف.
النادل: سحنة الكلب ذاك، يشرب ويخور ويتقيأ.
آه لو رأيته وهو يفعلها!
يتوقف فجأة كمن خطر له فكرة.
<http://Archivebeta.Sak>
متابعاً: لم أعد أذكر فيما إذا كان ذلك اللص قد دفع حسابه..
(متهكماً): والآخر، يقول لي: لا تصدّع رأسك!.. ما أسهل القول!..
نعم.. ربما كان محقاً.. من يدري!
يعود إلى تنظيف الأرضية.. وقت
- ستارة -
نهاية المدخل للمسرحية

المشهد الأول

الحانة ذاتها - الرجل ١ والرجل 2 وكلبه (يمثله رجل).
الملايس ذاتها - قبعات مائلة - سترات من الجلد الأسود.
أمام الرجلين كأسان من النبيذ..
في المقابل، الغانية تستند إلى المشرب ترشف قهوتها بسوقية وتلذذ.
النادل في الوسط يحوم بلا سبب - لا يفعل شيئاً.
الكلب: عو.. عو.. (يمسح بيده على كتف صاحبه)
صاحب الكلب (بمودة): ها!.. أيها الماكر!.. تريد قطعة سكر.. أليس كذلك؟! قطعة سكر.. آ!

الكلب: عوّ.. عوّ.. عوّ..!

صاحب الكلب: آه.. «يا فيرنان»، يا أذكى كلب في العالم، كم أنت نهم، ولكن.. السكر سوف يضر بأسنانك أيها العزيز فيرنان!..

(يضع قطعة سكر في فمه - الكلب مسرورا: هو.. هو.. رغ!)

الرجل: آه!.. الكلاب! دائما الكلاب.. أصبحت فرنسا مليئة بالكلاب.. الحي اللاتيني مليء بالكلاب، الشانزليزيه - السان جيرمان - مونمارتر.. كلاب من جميع الأصناف، كلاب سوداء، سمراء، حمراء، صفراء، وكلاب بشعور مجعدة!

صاحب الكلب: عفوا.. هل تتحدث معي؟ هل تقصد شيئا محددا بالنسبة لي، بالنسبة لكلبي، أم بالنسبة للكلاب عموما؟!

الكلب (مزجرا بغضب): رَغْ!.. عوّ.. عوّ..!

الرجل (متابعا): كلاب من جميع الأصناف. (يقلد): عوّ.. عوّ.. عوّ!.. من جميع الإثنيات، من جميع المستعمرات، من جميع الغابات..

الكلب (غاضبا): أوضح ما تريد قوله أيها السيد (الرجل ينظر إليه مصعوقا) ..

صاحب الكلب: آه.. هَوْن عليك يا فيرنان، ربما لا يقصد السيد الإساءة إليك.
(الغانية تنظر بإغراء نحو الكلب، تشير له بسبابتها أن يقترب. الكلب يتقافز بلهفة إليها - يتمسح بها مسرورا) ..

الغانية: كم هو ظريف هذا الحيوان! (تمسح بكفها على رأسه - الكلب يلحق يدها) لطيف جدا.. اجتماعي (الكلب مسرورا - يقبلها على خدها) آه!.. ودون جوان أيضا!

صاحب الكلب (فخورا): عذرا يا سيدتي.. هل قلت «دون جوان»؟!

إحم، نعم.. بعض الشيء.. الملعون لا يفوت فرصة..

(الكلب يطوق الغانية من خصرها - تبدو مغتظة) ..

صاحب الكلب: في هذه النقطة بالذات الكلاب مخطوطةون جدا، أعني بشأن النساء، فالكلب بعكس الرجل تماما، يدرك بغريزته وحاسة شممه ومنطقه الكلابي بأنه سوف لن يتلقى صفعه فيما لو تمالى بإظهار عواطفه..

الرجل (حائقا): تماما. هذا تحديدا ما كنت أود إثباته. ثغرة في القانون. ثغرة في القانون الفرنسي، في قانون الثورة الفرنسية بالذات، وأين؟ في الجمهورية الفرنسية تحديدا.. ليس فقط، في العاصمة الفرنسية، حيث (برج ايفيل) وقوس النصر و«الفران باليه»!!

الكلاب تلوث كل شيء ولا أحد يسأل، الشرطة لا تسأل، تقول لك فقط: أوراق! (يقلد): حسنا، هل أنت كلب؟! هل معك أوراق يا سيد تثبت شخصيتك ككلب؟!.. لا بأس، بإمكانك الذهاب والتبول والنباح.

الكلب يترك الغانية - يقترب ببطء من الرجل مهددا - يعوي - الرجل خائفا يبتعد قليلا من المشرب. الكلب يتقافز ثانية إلى حيث الغانية التي تضع الآن لفافة في فمها - الكلب يمد يده إلى جيبه - يخرج ولاعة - يشعل لفافتها - يبقى ملتصقا بها.

صاحب الكلب: (ناظرا بشبق إلى الكلب والغانية)

إحم!.. يبدو أنكما تعارفتما بشكل جيد.

الغانية (بغنج): آه!.. إنه لطيف جدا.. مثير..

(تمسح على رأسه.. الكلب يأخذ يدها - يقبلها)

متابعة: كم أتمنى لو كان عندي كلب مثله!.. ما اسمه.. قلت لي؟!

صاحب الكلب (فخورا): فيرنان.

الغانية (بغنج): أه!.. فيرنان.. اسم يليق بكلب جميل، مهذب، جنتلمان.

(الكلب يجذبها نحوه بشدة - يقبلها - صاحب الكلب غير مصدق).

الغانية: يا عفريت!.. (الكلب يخرج فرشاة شعر من جيبه - يسرح شعره).

الغانية تنظر إليه بغنج - تضع رأسها على كتفه - يتهاوسان).

صاحب الكلب: كنت سأأخذه اليوم إلى الحلاق، لقد بدأ وبره يتساقط.

الرجل: كلاب في كل مكان، يتساقط وبرها في كل مكان، وعمال التنظيفات لا يفعلون

شيئا، أغلبهم يترنح من السكر.. وبر كلاب في باريس، في غرونوبل، في مارسيليا، في

الكوت دازور، وليس هنالك قانون يمنع تساقط وبر الكلاب في الميثاق الفرنسي، في

الجمعية الوطنية، في اجتماعات مجلس الشيوخ.

لا أحد يهتم بهذا الأمر بالذات. يتحدثون عن أشياء أخرى.. عن السوق الأوروبية، عن

جائزة (الغونكور) عن الحلف الأطلسي، بينما وبر الكلاب يتساقط في كل مكان - في الميتر-

في التروكاديرو وفي حديقة اللوكسومبورج.

الرجلان يفرغان كأسيهما دفعة واحدة - يشيران إلى النادل في لحظة واحدة ليملا

كأسيهما - يخرجان في وقت واحد قطعا نقدية يضعانها على منصة المشرب - الكلب يشير

إلى النادل - يهمس في أذنه شيئا ما - النادل يقدم للكلب وللغانية كأسين من النبيذ، الكلب يمد

يده إلى جيبه ويخرج قطعة نقدية يضعها على المنصة. النادل يلم كل القطع النقدية.

الكلب والغانية يتهاوسان - يهتفان - يقرعان كأسيهما.

الكلب (للغانية) في صحتك «مادموazel»!

الغانية (للكلب): مونسيو! (يرشفان ببطء)

صاحب الكلب (للغانية): فيرنان بالمناسبة يحاول تقليدي في كل شيء (يشرب) (الغانية

لا تأبه به - تسند رأسها إلى كتف الكلب).

متابعا: يأكل مثلي تماما، يشرب النبيذ أيضا - ومع النساء أيضا.. يجب.. كما تفضلت،

اجتماعي وجنتلمان - الشيء الوحيد الذي لا يفعله هو التدخين.

(الكلب يخرج علبة تبغ من جيبه - يسحب لفافة ناظرا بازدراء إلى صاحبه، يشعلها ببطء -

ينفث الدخان عاليا.

الكلب (للغانية): لا تأبهي به (يقبلها).

متابعا: أتردين!.. أحب المسرح أيضا (صاحب الكلب غير مصدق).

(الغانية تخرج من حقيبتها قلم أحمر شفاه - تترين بغنج ناظرة بإغراء نحو الكلب - الكلب

يسير بخيلاء في الحانة مدخنا - يرجع إلى حيث الغانية - يتهاوسان).

الرجل: (بحق): هذا بالذات ما سوف يدعونني للجنون:

كلاب في المسارح وفي صالات السينما ودور النشر..

صاحب الكلب (للرجل): هل تقصد شيئا محددا أيها السيد؟ أعني.. بشأن الكلاب!

الرجل: كلا لا شيء.. في صحتك!

(يقرعان كأسيهما - لا يشربان - ينظران بشغف نحو الغانية والكلب).

الكلب (للغانية) (متعجفا):

لا أحب المسرح الكلاسيكي . مرة حضرت مسرحية لموليير وأصبت بالضجر .
الغانية: أنا على العكس منك تماما ، (موليير) لا يضجرني لسبب بسيط وهو أنني لا أعرفه .
الكلب : عندك ضعف في ثقافتك المسرحية ، لم أكن أظن ذلك .
الغانية: أعدك بأنني سأستدرك هذا الأمر .
صاحب الكلب : نعم ، حدث وان اصطحبته مرة إلى المسرح . لم تعجبه المسرحية . نبج في الصالة واضطرت للخروج .

الرجل: يا للعار!.. في المسرح الوطني الفرنسي؟!.. وفي عروض موليير تحديدا!..
هل كان (بيتيير برووك) موجودا!

الكلب (للغانية): عموما .. أفضل الفن السابع .

الغانية: أنا أفضل نهر «السين» .

الكلب: ألم أقل لك ، ذوقنا متفقان .

الغانية: شعرت بذلك من النظرة الأولى - ألا تريد قطعة سكر؟

(تضع قطعة سكر في فمه - الكلب يتمسح بها مسرورا) .

صاحب الكلب (حاشرا نفسه):

نعم ، يا آنستي اللطيفة . فيرنان يحب الفن السابع .

حسنا ، كنت أظنه لا يدخن - لابد وأنه كان يفعل ذلك في السر - الخبيث!..

عادة ، لا أ منع أي شيء عنه ، صديقي ، فأنا رجل ديمقراطي ملتزم ، أو من بالحرية الفردية وحرية الصحافة وتحرر المرأة .

ولكني ، وهو يفهم لغتي جيدا ، أقول ذلك من أجل صحته ، فقد يصاب بسرطان الرئة أو

تقوس الذنب أو النباح الديكي ! من يدري!..

الرجل (مسرورا): هاها!.. هذا ما أردت التلميح إليه ، الثغرة في القانون الصحي والرعاية

الاجتماعية ..

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كلاب تدخن - كلاب تسهل ، كلاب تصاب بتصلب شرايين الذيل ، ومن يدفع؟!.. من يخرج

الأموال من جيبه لدفع الضرائب؟!..

الفرنسيون .. نعم .. الفرنسيون ..

خزينة الضمان الصحي عاجزة ، ميزانية هيئة رعاية الكلاب تعاني من عسر الهضم ،

والكلاب تدخن وتدخن وتدخن ولا أحد يهتم بالأمر ..

الشرطة لا تفعل شيئا ، حرس الحدود لا يفعلون شيئا ..

(يقلد): أوراقك أيها السيد . أنت كلب؟!.. حسنا ، أوراقك الثبوتية نظامية ، بإمكانك

التدخين .. أوراقك نظامية ..

(الرجلان يرشفان من كأسيهما - ينظران إلى حيث الكلب والغانية وهما يتهامسان) .

الغانية (للكلب بغنج): ميولك السياسية مدهشة ، لطيفة - جذابة - شاعرية - موسيقية -

طبيعية .. وأنجلو ساكسونية!..

الكلب (متبجحا): أحب (مايكل جاكسون) أيضا ، بالتزام - بوطنية - بشرف!..

الغانية (مهولة): آه.. لم أكن أظنك متطرفا في آرائك السياسية إلى هذا الحد .

الكلب (متبجحا): قضية مبدأ ، أولا وأخيرا .

(الغانية مسرورة جدا تنقض عليه - تحتضنه بسداجة - الكلب يبدو عليه الغرور) .

(صاحب الكلب ينظر إليهما بشبق - الرجل يحك رأسه فوق القبعة مندهشا - النادل لا يأبه).

صاحب الكلب (متذللا): صحيح.. يا سيدتي الجميلة.. صحيح.. هل تسمحين لي أن أقدم لك كأسا ما! نبيذ «بورديو» مثلا، أو كونياك «مارتيل» إذا كنت تفضلين!..

(الكلب ينظر نحوه شززا - ينبج.. عوعو.. رغ!)

يتابع: نعم، كنت فقط أريد تأكيد وجهة نظرك تلك.

(بفخر): فيرنان والحق يقال له اهتمامات سياسية كثيرة، خاصة في مجال السياسة الخارجية - نعم، ويطالب بحق المساواة أيضا.. اصطحبته معي ذات مرة إلى إحدى المظاهرات - صدقي، نبج طويلا - عاليا - هتف ضد التمييز العنصري مع الكلاب.

(الكلب في هذه الأثناء يهز رأسه مؤكدا وعلى فمه ابتسامة).

يتابع: حصل بعد انتهاء المظاهرة على قطعتي سكر فيما إذا كنت أذكر جيدا..

الرجل «خائقا»: هذا ما كان ينقصنا في فرنسا..

كلاب في المظاهرات تطالب بالمساواة مع بني البشر!..

كل هذا بسبب الديمقراطية!

الكلب (للغانية): (متشدقا): صحيح، نسيت أن أخبرك، أنا ديمقراطي أيضا.

الغانية (بسذاجة): يا حبيبي! (تنظر إليه بلهفة) من كان يظن!..

صاحب الكلب: ألم أقل لك! (بشبق):

فقط، كأس واحد إن كنت لا تمانعين!..

(الغانية تنظر إليه بدلال وغنج)

الغانية: لا أمانع (إلى النادل): جعة إيرلندية.

(تترك الكلب وتذهب إلى جانب صاحب الكلب - يتهاوسان - تنهك بسوقية).

الكلب (ذليلا وبيأس إلى الغانية):

أحب أيضا (مارلين مونرو)!

صاحب الكلب (للغانية): لا تأبهي له.

(الغانية تضع رأسها على كتف صاحب الكلب - الرجل يرقبهما مغتاظا - الكلب يقعي

مسندا رأسه إلى منصة المشرب. يدخل المتسكع (كلوشار) ثياب وسخة بالية - لحية طويلة -

أيدي قدرة - يترنح).

النادل (إلى كلوشار): ها أنت أخيرا يا كلوشار!.. ظننتك قد نفقت في حفرة ما!..

كلوشار: ها.. هيه!.. أنفق!.. أنا؟!!

ألا تعرف المثل القائل: اشرب نبيذا تعش طويلا؟!!

النادل: لا.. لا أعرفه.

كلوشار: اخترعته أنا البارحة.. شربت كثيرا واخترعت مثلا فرنسا جديدا.. هاها!..

النادل: عندك نقود يا كلوشار؟! لا أريد مشاكل الليلة.

كلوشار: عندي (يبحث في جيوبه - يخرج بضعة أوراق نقدية - الغانية تنظر إليه كصياد

وجد طريقه - تتملص من صاحب الكلب تنظر بغنج إلى كلوشار. النادل يصب له كأس نبيذ -

الكلب يرفع رأسه ببطء - يستنشق بصوت مسموع يمينه ويسرة، يقرب أنفه من كلوشار -

يشم معطفه ومن ثم يأخذ بالعطاس، كلوشار ينظر إليه لا مباليا).

كلوشار: هيه.. هيه!.. كلب لطيف

(يمسح بكفه على رأس الكلب)

الغانية (بغنج إلى كلوشار): اسمه فيرنان..

يحب السياسة ويشارك في المظاهرات مع بني جنسه (تغمزه بدلالة)

الكلب (ذليلا): أحب «وودي ألين» أيضا.

كلوشار: أما أنا فلا أحب الكلاب ولا المظاهرات ولا «وودي ألين».

(متسائلا): «وودي ألين!.. على كل لا أعرفه.

صاحب الكلب (بغيط) عذرا، إحم، هل يلمح السيد إلى شيء محدد؟.. أعني بشأن «وودي

ألين»!

(كلوشار لا يأبه - يشرب - ينظر بشهوانية إلى الغانية)

كلوشار (بصخب): كأس فرنسا الحرة أيها السادة.. (يشرب وحيدا).

(ينظر نحو الكلب): في ذلك الوقت - مضى زمن طويل على ذلك (يشرب)، نعم، لم يكن

مسموحا بدخول الكلاب إلى الأماكن العامة.

الآن.. (يشرب) تغيرت الأمور، يقولون عنها: تطورت.. إحم!.. هكذا.. تطورت!..

الرجل: هذا ما كنت أحاول قوله منذ ساعات ولا أحد ينصت لي.. هنالك خطأ ما في مكان

ما لسبب ما، والأمر واضح نوعا ما في شكل ما، ولكن.. لا أحد ينصت.

صاحب الكلب: هل تود قول شيء ما حول موضوع ما بشكل محدد؟

الرجل: كلا.. لا شيء تحديدا. (يرشف ببطء من كأسه).

الغانية (إلى كلوشار مشيرة إلى الكلب):

يحب الفن السابع أيضا..

(تقترب منه بغنج - كلوشار ينظر إليها بحيوانية مضطربا)

كلوشار: تشربين شيئا ما؟! نبذ (كوت دورون) ربما!

(الغانية تضع رأسها على كتف كلوشار - فترة - تستنشق بصوت مسموع - ثم تقفز

مبتعدة وتأخذ بالعطاس) الكلب يرفع رأسه - ينظر إليهما - ينبع باقتضاب - يعود إلى النوم

مسندا رأسه إلى منصة المشرب).

كلوشار: (لا مباليا): ربما أصبت بالبرد يا حسناي - أمر يحدث - لا تقلقي.

صاحب الكلب (حانقا): في وقت ما، وكانت فرنسا ماتزال تحت الاحتلال، لم يكن يُسمح

لأي شخص كان بالدخول إلى الأماكن العامة.

كلوشار (لا يفهم): هل كان يجب أن يكون نازيا؟!

صاحب الكلب: كلا.. نظيفا فقط.

كلوشار (بغباء): آه.. نعم.. أحكام الاحتلال العرفية.

(ينظر إلى الغانية - يهمس شيئا في أذنها - الغانية تقفز مبتعدة).

الغانية: آه.. لا!.. لا أستطيع.. صدقني.. رائحتك..

كلوشار: لا أفهم..

الغانية: لا تفهم؟!.. وأنا لا أستطيع..

كلوشار (بغباء): ماذا؟!.. يقينا لا أفهم.. هل مازالت أحكام النازي العرفية سارية المفعول!

الرجل: أردت أيضا أن ألمح لهذه النقطة تحديدا.

صاحب الكلب: أية نقطة من فضلك؟!

الرجل: نعم، مسألة الأحكام العرفية.

صاحب الكلب: وما دخل الأحكام العرفية هنا؟!

الرجل: لا أدري، بسبب النازية ربما! (يشرب ببطء).

(الكلب يرفع رأسه ببطء - يرى الغانية وحيدة يقترب منها بذل).

الكلب (متمسحا): نسيت أن أخبرك، أحب الانطباعية أيضا!

الغانية (تمسح على رأسه): آه.. يا فيرنان، يا كلبى الأليف..

الكلب (يأخذ بعض الثقة): الدونجوان!

الغانية (ذليلا): شاركت بالمظاهرات..

الغانية: خذ قطعة سكر من أجل المظاهرات (تعطيه قطعة).

الكلب (متوسلا): نبحت ضد التجارب النووية.

الغانية: وهذه قطعة أخرى من أجل التجارب النووية (تعطيه قطعة).

الكلب: ومايك جاكسون؟!

الغانية (صارمة): آ.. لا..! ستفسد أسنانك يا فيرناني.. سيساقط وبر ذيلك!

(يرجع الكلب ذليلا إلى مكانه - ينام إلى منصة المشرب).

كلوشار: عموما، الشعب الفرنسي يحب الكلاب.

الرجل (بغياء): هذا ما كنت أحاول إيضاحه تماما أيها السادة.

(فترة صمت - يدخل اللص - قبعة مائلة فوق الرأس - نحيف - قصير القامة - ينظر بحذر

يمنة ويسرة - يأخذ مكانه - يبقى حذرا بعض الوقت).

النادل (برتابة): ها قد جاء صديقنا اللص!

(اللص يهز رأسه محببا بصمت - يبقى على حذره - ينظر من وقت لآخر للغانية).

النادل: تملك نقودا.. أليس كذلك؟.. لا أريد مشاكل الليلة

اللص: نقودا!.. نعم، أملك نقودا:

(يخرج نقودا من جيبه الأيمن والأيسر ومن الجيب الداخلي - الغانية تنظر إليه بغنج -

الكلب يرفع رأسه كمن اشتتم أمرا ما - يقترب من اللص - يدور حوله وهو يشم بصوت عال).

اللص: هل هذا كلب بوليسي؟ (الغانية تنتهز الفرصة).

الغانية (بدلال): أوه.. كلا!! هذا فيرنان، يدعو صاحبه الذي هناك (تشير إلى صاحب

الكلب) بالفريز فيرنان، يحبه كثيرا.. لا، ليس كلبا بوليسيا، من رتبة مدنية.. يحب الموسيقى

وقطع السكر.

(الكلب يقترب متذللا من الغانية - يتمسح بها).

الكلب: نسيت أن أخبرك. أعشق الرياضيات (تمسح على رأسه).

صاحب الكلب (فخورا): يحل أية مسألة في غمضة عين.

الرجل: مشكلة فرنسا الحرة أيها السادة هي تحديدا في علم الرياضيات. الرياضيات في

كل مكان - الكل يتكلم عن الرياضيات، الكل يدرس الرياضيات، أينما ذهبت، أرقام.. أرقام،

أرقام هواتف، أرقام مصارف سرية، أرقام أوراق يا نصيب، أرقام حافلات.. آلات حاسبة..

لم يعد أحد يهتم بالفلسفة، بالشعر، بالحدائق، بالأطفال، بالجبهة الفرنسية، فقط

بالأرقام، نعم، وهذا تحديدا ما كنت أحاول دونما جدوى توضيحه.. (يشرب).

اللس: احم!.. الأرقام!.. لست ضد الأرقام، كيف يمكن من دون أرقام؟!

الغانية (تقترب من اللص تغنج): أوافق صديقنا اللص تماما.

الأرقام ضرورية، نعم، وكلما زادت الأرقام صارت ضرورتها أكبر، وعندها، لا يمكن العيش دون أرقام، على الأقل بالنسبة لي (تغمز اللص) وبالنسبة لمن يقتنع بوجهة نظري.

(اللس منبسطا يطوق الغانية من خصرها - النادل يضع كأسين من النبيذ أمامهما - الغانية تضع رأسها على كتف اللص - تحلم).

الكلب يرجع لمكانه ذليلا - يرقب اللص والغانية.

اللس (بغور): اسمحوالي أيها السادة أن أعبر عن وجهة نظري كلص محترم ليبيروالي

ويكره البيروقراطية.

نعم، هذا كل ما في الأمر. البيروقراطية!..

الغانية (تحتضنه بسذاجة): آه، يا لك من فيلسوف!..

اللس (بفخر): نعم، أكرر، البيروقراطية.

صاحب الكلب: ثم ماذا؟!..

اللس (متلعثما): هذا كل ما في الأمر.

الكلب (؟؟) كيف ذلك؟!.. (يصرخ) وموليير! ومايكل جاكسون! ومارلين مونرو..

والرياضيات؟!..

اللس (متفلسفا) هذا يأتي فيما بعد.. فيما بعد.. (الكلب ينظر إليه مذهولا).

النادل (اللس): إيه! أنت!.. لم تدفع لي ثمن النبيذ.

اللس (يكرر برتابة): فيما بعد.. فيما بعد (النادل يقبض عليه من ياقة سترته.

اللس يدفع - يشد الفتاة من خصرها - يخرجان.

الكلب ينظر إليها مصعوقا - ينبع -

السيدات

صاحب الكلب: هون عليك أيها العزيز «فرنان» مشكلة الفرنسيات تكمن في أنهم يفضلن

للصوص أحيانا على كلاب الحراسة (الكلب ؟).

النادل: هيا.. أيها السادة.. حان وقت الإغلاق.. الثالثة والنصف فجرا - هيا.. لستم أطفالا.

الرجل: (يجرع ما تبقى من كأسه)

مشكلة فرنسا الحرة أيها السادة تكمن أولا وأخيرا في أن النادل كفرد وليس كمجموعة،

يقرر وحده موعد إغلاق حانة حدوة الحصان دون الرجوع أصولا إلى روح ومرجعية رأي

الجماعة.

(النادل يتناول المقشة ويطاردهم - يخرجون - من الخارج يسمع نباح منقطعة).

- ستارة -

* تجريح باللغة الفرنسية للعرب القادمين من الشمال الأفريقي وتعني عنزة جرباء.

** تجريح باللغة الفرنسية للشمال أفريقيين وترجمتها - جذور متخلفة.

3 - لكنة الأفارقة السيئة.

طارق الذبيح لم يعبر

(احتفال مسرحي في نفس واحد)

رضوان أحدادو/ المغرب

إهداء:

إلى كل الباحثين عن وطن
الكرامة والدفء والأمطار



أشخاص الاحتفال:

طارق بن زياد
(بدر): مولى طارق وهو

أيضا براح - حارس <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المرأة: أم طارق وهي أيضا
القاضي

المجموعة وتتكون من:

الأول: هو أيضا مستشار ١

الثاني: هو أيضا

مستشار ٢

الثالث: هو أيضا

المشتكي ١

الرابع: هو أيضا

المشتكي ٢

المنظر:

باستثناء مصطبات صغيرة

مبعثرة على مساحة الركح

يمكن استغلالها للجلوس

صاحبة هذا الصوت... استيقظ
يا طارق... ألا تسمع... استيقظ.

طارق: (وهو نائم) دعني أستريح قليلاً...

بدر: إن الأصوات تنبعث من كل مكان (وهو ينظر إلى الجمهور وحواله) ولكن من هؤلاء؟ من الذي أتى بهذا الشكل البشري إلى هنا؟ ماذا يريد منا هؤلاء الغرباء؟ إن كل شيء قد تغير على ما يبدو... ولكن... كيف... كيف...؟ انهض يا طارق.. أيها القائد الشهم انهض.. إن عقلي يكاد يختل.. أكاد أجن (بحدة) انهض يا طارق.

طارق: آه... لماذا ترعق هكذا كالمجنون.. ما الذي حل بك؟.. آه، إنني أشعر بالآلام تسري في كل مفاصلي، آلام لا حد لها.. يخيل إلي إنني نمت آلاف السنين (لبدر) لقد سرقت مني أيها اللعين حلماً جميلاً.

بدر: حلم... أي حلم وأية حقيقة أكثر مما نعيشه اللحظة يا مولاي.

طارق: حلم جميل هو في حجم الشمس والموج وأصوات الجماهير.. قل لي أين نحن يا بدر؟
بدر: حيث ترى يا سيدي، يمكن أن تقول في الأرض.. يمكن أن تقول في السماء.. إنني لأستطيع أن أحدد بالضبط.

بدر: ألا تستطيع أن تحدد؟ هل تاهت بنا المراكب يا بدر؟

بدر: أية مراكب تعني.. أنسيت أنك أحرقت كل السفن يا سيدي؟

طارق: (متذكراً) فعلاً.. ولكن سيفي لم يحرق، كان دائماً معي، لم أتخل لحظة عنه.. أين هو سيفي؟
بدر: لست أدري يا مولاي.

واستحضار قاعة المحكمة فيها بعد.. باستثناء ذلك لا توجد مواصفات معينة للمنظر.

الأحداث ليس من الضروري ارتباطها بزمان معين أو مكان معين.. (طارق بن زياد) في مكان ما جالس وهو مستغرق في نوم عميق.. (الخادم بدر) ينظر إليه تارة ويحاول إيقاظه تارة أخرى.. يمكن توزيع أربعة أشخاص (المجموعة) على الركن مستدبرين الجمهور.. كما يمكن الاستغناء عنهم وتعويضهم بأصوات تنبعث من الداخل.

المجموعة: (يمكن للمخرج توزيع المقطع على أفراد المجموعة).

- انهض يا طارق.
- هاقد أطل زمن الإبحار الجديد.
- ودع قبرك وأحلامك.
- جهز من جديد جيشك.
- نحن شموع موكبك.
- نحن جندك.
- من أجل قبض الحلم المغيّب.
- من أجل الاحتفال المرتقب.

بدر: مولاي طارق... استيقظ يا طارق، ياسيدي استيقظ، ألا تسمع.. ألا تسمع هتافات الشهادة تعلو الأفق.. تقترب.. إنهم جندك، قوادك يعاودهم الحنين للفتح من جديد.

(وسط الجمهور) يا طارق (لحظة صمت) أيها النائم المستيقظ... العائد من جمر السنين، والطالع من عمق اللفهة ويأس الانتظار، المحرق لليالي العقم فينا.. للأتربة والحزن والغبار، جهز مراكبك وانصب في وجه الرياح أشرعتك.. لقد ضاع منا الطريق يا طارق... ضاع منا المبتدئ ضاع منا المنتهى (تغيب وسط الجمهور).
(مع نفسه) يخيل إلي أنني أعرف

طارق: كيف نكون في حلم أيها الغبي ونحن نحس، نشعر، نرى ونمارس أفعالنا بإدراك كامل.. من غير أية مضايقة.

بدر: آه.. صحيح، معك حق.

طارق: فكيف نكون في حلم؟

بدر: وجدتها إذن.

طارق: أسعفني حالا.

بدر: نحن في الحلم واليقظة في آن واحد.

طارق: لم أفهم.

بدر: ألا ترى يا سيدي أننا الآن أصبحنا نملك حرية التصرف وحسب ما يحلو لنا، بمعنى يمكن أن ننسب الأشياء إلى الحلم أو اليقظة في آن واحد.

المجموعة: (يمكن توزيع المقاطع على أفراد المجموعة)

يا طارق الذي عاد

علما كيف تمتطي المراكب

كيف تعاندهم الموج ونواجه الإعصار

علما كيف طأ الضفاف البعيدة

نصنع المواويل والأحلام الجميلة

.....يا طارق الذي عاد.

بدر: إنها أصوات الجماهير.

طارق: ولكن تشوبها نكهة الاستجداء والانهمام.

بدر: ألم أقل لك يا سيدي إننا نعيش لحظة الحلم واليقظة معا.

المرأة: (تدخل) السلام على القائد البطل.

طارق: وعليك السلام يا سيدتي.. ولكن من هو القائد البطل؟

المرأة: (تضحك) أأست طارقا وهذا خادمك.

طارق: ولكنني يا سيدتي لا أحمل سيفاً ولا شارة.. لا أمتطي فرسا ولا أتزيأ

بزي الفرسان، فكيف عرفت ذلك؟

طارق: من سرق سيفي.. عليك أن تبحث، لا بد لك من إحضار سيفي أو رأس سارقه (يلتفت إلى الجمهور) وهؤلاء من يكونون ما لهم ينظرون إلينا مشدوهين؟
بدر: قد يكونون بقايا جندك يا مولاي، ألا تراهم مصطفين بنظام.

طارق: (وهو يقترب من الجمهور) بقايا جنودي (يضحك) جنود مستسلمون للدعة.. انظر إلى وجوه نسائهم إنها مثقلة بالأصباغ والألوان؟ ترى ما الذي أصاب القوم حتى مسخوا هكذا (بعد هنيهة يسمع صوت الموج فيعتلي مصطبة شاهرا سيفاً من وهم).. أيها الناس، أين المفر البحر من ورائكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر.. (يتوقف) ولكنهم لا يتحركون.. مغرورون في مقاعدهم دمي معدومة الإرادة.. إنهم غرباء اللباس.. غرباء الوجوه والإحساس.
بدر: فعلا يا سيدي أنا نفسي خيل إلي ذلك.

طارق: تأكد معي.. حاول أن تساعدني.. أن يساعد الواحد منا الآخر، فمن يدري قد نكون نحن غرباء هذا الوطن ولا ندري.. قد نكون شيئا آخر.. فقط أن تعيني هل نحن في حلم أم يقظة؟ حاول أن تتأكد.. أن تثبت ذلك..

بدر: (يتحسس في بلاهة جسمه وجسم طارق) يخيل إلى أننا في يقظة.

طارق: لا أريد تخيلا.. أريد الحقيقة الصارخة.. على لك أن تثبت ذلك.

بدر: أكيد أننا في يقظة يا سيدي.

طارق: في يقظة.. وهؤلاء.. هاته الأقوام المشبوهة، وهذا اللباس الغريب الذي يلبسونه.

بدر: إذن أكيد أننا في حلم.

المسلطة على هذا الصباح.

المرأة: (أنا) (تضحك)

بدر: (باستخفاف) لا.. أنا.

طارق: طبعاً أنت.. وهل بيننا امرأة

أخرى غيرك؟

المرأة: أنا، سامحك الله (تتوقف

/ تضحك) إذا أنت أمعنت النظر في وجهي

أكد إنك ستعرفني.

طارق: حاشا الله أن أنظر لغير

محارمي.. أغربي أيتها المرأة.

المرأة: (تضحك من جديد) وإذا لم

أغرب ماذا في إمكانك أن تفعل؟

طارق: سأنادي أقرب جنودي ليرميك

بعيدا أيتها اللعوب.

المرأة: مرة أخرى سامحك الله (تضحك

باستخفاف) ولكن هل مازال لديك جنود

أمازلت تعيش على أعتاب المجد الغابرة،

ألم تحاول بعد أن تستيقظ من غفوتك أيها

القائد الفاتح الذي كان.. أما أنك تعيش

الزمن الآخر.. ومنا يباح فيه ما هو

أكثر من النظر

طارق: قلت أغربي عن وجهي وإلا

ضربت رأسك بسيفي هذا (يبحث عن

السيف فلا يجده.. صارخا) ألم تعثر بعد

على السيف أيها الخادم.

المرأة: (تضحك بغنج) أرايت حتى

سيفك خانك.. هاجرك.. أصبح من هواء

وفراغ.. بقية تاريخ هزمت لياالي الرباب..

صدق إذن أنه زمن آخر.. زمن البطولات

المسوخة.. أتعرف أنه في زمننا هذا

يمكنك بمجرد ضغطك على

زر صغير وأنت مستقل على أريكة وثيرة

أن تصبح رمزا وبطلا عالميا من غير أن

تحارب قطة ضالة عمياء.. ولأجل ذلك

أقول لك انظر إلي لتعرفني.

طارق: قلت لك ابتعدي عن وجهي،

ولتعلمي أنني أحتقر كل بطولة مشوهة

المرأة: (تضحك) هذا شأنني أيها البطل..

أتذكر أنك فتحت يوما بلاد الأندلس،

وركزت دعائم الإسلام فيها ثمانية

قرون.. إن الشمس لا تحجب بالغربال

أيها القائد العظيم.

طارق: لا أستطيع أن أنكر هذا، ولكنني

أسأل كيف عرفت ذلك؟ وبالتالي ما هي

مناسبة هذا الكلام؟

المرأة: إذن حدسي لم يخني، فأنت

طارق الفاتح أما مناسبة الكلام فهي أننا

في حاجة إليك من جديد.

طارق: كيف؟

المرأة: فلقد ضاع منا الطريق بعدك يا

طارق.

بدر: هذا الصوت ليس غريبا عني.

المرأة: اسكت يا بدر أيها التابع الغافل

والمغل.

بدر: عجباً.. إنها تعرف حتى اسمي

ومهمتي (مع نفسه) هذا الصوت ليس

غريبا عني..

طارق: يعني أنه تنتظرني في مكان ما

جديدة.

المرأة: ولكنها من نوع آخر هذه المرة.

طارق: تعنين في اتجاه آخر.

المرأة: في نفس الاتجاه ولكن من نوع

آخر ومن أجل هدف آخر.

طارق: لم أفهم، أرحل الإسلام عن

الأندلس؟

المرأة: منذ قرون بعيدة يا طارق، لقد

تغير الزمن لم يعد زمن فتوحات، إنه زمن

آخر هذا الذي نعيشه.. زمن الهجرة

بالمجان يا طارق.

طارق: مرة أخرى لم أفهم.

المرأة: سأحاول أن أبين لك.

بدر: هذا الصوت أعرفه، ولكن أين..

طارق: لا حاجة لي أن أفهم أكثر..

شيء آخر، من تكونين أيتها المرأة

ممسوخة(صارخا) اغربي عن وجهي اغربي .

المرأة:(بعناد)لا، لن أغرب، إنني أعرف مكاني بالضبط .

طارق: مادمت تعرفينه فلتذهبي إليه إذن .

المرأة: مكاني بجانبك يا طارق .

طارق: بدر .. ابعدها هاته الشيطانة حالا .

المرأة: مكانك يا بدر .. أما أنت يا طارق فليسامحك الله .. لقد قطعت كل دهاليز العمر الطويل لأصل إليك، من أجل شحذ همتك، تحملت الغبار ووخز الشوك وعريضة الجوع في الأمعاء لأحثك على معاودة العبور، إنني ..(صمت) إنني أمك .. نعم، أمك أنسيت حتى أمك يا طارق (وفي شبه تأثر)

بدر: هذا الصوت عرفته الآن .. إنه نفس الصوت (يبتعد) .

طارق: (في دهشة) أمي .. ماذا قلت (ينظر إليها) .

المرأة: نعم أمك .. أمعن النظر أكثر .

طارق: (مشدوها) أمي بهذه الأثواب بكل هاته الزينة والأصباغ، كيف حصل كل هذا يا رب . من سلب منك وقارك، حشمتك وأنفتك؟ من أخمد توهج الشمس على وجنتك .. طعم التراب والأشجار والشوك .. أين ضاعت ضفائر شعرك الليلي المضمخة بالحناء .. أين .. أين رائحة التراب والأشجار و .. من سرق السماء من عينيك .. من ؟؟ .

المرأة: (مقاطعة) كفى، ألم أقل لك إننا في عصر آخر .. عصر لا مكان فيه لمثل هذه الأفكار .. حاول أن تفهم، أن تعيش عصرك بلا عقد .

طارق: وهؤلاء الجالسون أمامي، من تراهم إذن .. لاشك أنك ستقولين إنهم إخوتي .. عشيرتي .. قواعدي وجنودي

يعيشون هم أيضا عصرهم بعد أن مسخوا جميعا .. دمي لا تتحرك .. رجال بلا هامات .. نساء وفتيات مطليات بكل الألوان .

المرأة: أناس جاءوا إلى المسرح .. أتعرف يا طارق أنك الآن تمثل .

طارق: أمثل .. ما معنى أمثل .

المرأة: معناه أنك اللحظة تنتحل شخصية الآخر وتؤدي دوره .

طارق: أرفض هذا الدور، أرفض لبس الأقنعة وأن أعيش زمن المسخ، اسمعي أيتها السيدة التي أصبحت رغما عني أمي .. إنني سأعود من حيث أتيت، أتفهمين؟ سأغوص في أعماق البحار والأزمان الغابرة ولن أرجع مرة أخرى .

المرأة: ولكن الطريق أصبح مختلفا .
طارق: سأبدأ من جديد .. بمجاديفي سأشق صدر الأمواج وأفتح لمراكبي طريقا جديدا .. سألقي في الناس خطبة نارية لم يسمعوها من قبل، سأشعل حماسهم مرة أخرى .. سأجعل من كل هؤلاء القبايعين في مقاعدهم جنودا متوقدين حماسا وبطولة ... سأركب بهم البحر وأعود الفتح والفتح ولن أعود بعدها .

المرأة: أنسيت أنك أحرقت كل المراكب يا طارق، فقطعت بتصرفك الأرعن ذلك كل أحلام العودة، ومع ذلك عليك أن تتأكد أنه لن يسير أحد من ورائك اليوم من أجل الشهادة .. لقد تغيرحتي الهدف .

طارق: سأصنع مراكب أخرى .

المرأة: قلت لك إن الطريق لم يعد هو الطريق .. لقد تغيرت المعالم ..

طارق: البحر دائما هو البحر .. والموج هو الموج لن تصرعه إلا السواعد المقتولة .

المرأة: لقد أقاموا حاجزا وحدودا .. زرعوا الخوافر على كل أمواجه (ينهار)

جلده من تراب وطن، بين ثنانيا تجاعيده
تستريح أحلام الصغار ويختبئ حزن
المستضعفين.. من رأى رجلا بهذه
الصفات فليبلغ عنه حالا.. إنه مطلوب من
الجهات العليا باستعجال حيا أو
ميتا(يكرر المقطع بينما تشكل أصوات
المجموعة خلفية غنائية تتعالى بانتهاء
كلام البراح).

المجموعة: يا طارق الذي كان يوما
سيد العابرين.. إلخ (المقطع السابع).

طارق: لماذا لا يجعلون فضائلي هي
أيضا في الميزان؟

بدر: (مواصلا نداه).. إنه مطلوب من
الجهات العليا حيا أو ميتا.. يا شهداء
العصر إلخ..

المجموعة: سلم نفسك.

إن الأبطال لا يهابون الموت إنهم كالخيل
لا يموت إلا شامخ الرأس هذا أيضا بعض
ما علمتنا يا حارق السفن.

طارق: أنها الناس اشهدوا علي، أنا
حارق السفن طارق بن زياد أسلم
لعد التكم نفسي فمن يقاضيني منكم
(تحيط به المجموعة، تتشكل حينها محكمة

بقفص اتهام يقف من ورائه طارق)

بدر: (في دور حارس المحكمة..

بصوت مرتفع) وقوف، محكمة (يقف
الجميع.. المرأة في دور القاضي تعطي
المصطبة، الأول والثاني من المجموعة
يساعدانها أحد عن يمينها والأخر عن
يسارها.. يجلسون).. جلوس محكمة
(يجلس الجميع).

المرأة: (تتقحص ملفا أمامها ثم تضرب
على الطاولة) سكوت.. المشتكي الأول
يتقدم.

الثالث من المجموعة:

إن هذا الرجل الماثل أمام عدالتكم
الموقرة، ليس رجلا عاديا كما قد

بدر: عاد طارق يا سادة.. قطع كل
أزمنا الغربية ليصل إلينا.. لم يجد في
انتظاره سيفا ولا مركبا.. بطولة أو مجدا..
طارق زمننا ورقة خريفية ملقاة في كل
الطرق تتقاذفها الرياح الأربع.. حائر
بين الاستسلام للواقع أو الانسياق نحو
الحنين الذي يسكنه لمعاودة ركوب الموج..
قالت أمه.. وأنا أعرف صوتها.. إن كل
شيء قد تغير حتى الأهداف تغيرت، هل
يقتنع طارق الآن بمغامرة ولكن من أجل
لقمة عيش له ولأمه وكل عياله.. طارق
عصرنا لم يعد فاتحا قائدا يجرمواكب
الجند.. من أجل تلك اللقمة يخترق كل
أنواع الحصار متحديا واقعه المفروض
عليه.. ضريبته تلاحقه أينما حل وارتحل،
ذلك أن جده العابر الأول أحرق السفن..
المراكب الوحيدة التي كانت تعرف كيف
تحتقر الموج والرياح وتؤمن الوصول..
إذن طارقنا من حقه أن ينهار.. أن يفكر.

المجموعة: (يمكن توزيع المقاطع)
يا طارق الذي كان يوما سيد العابرين
سيد البطولات والفاتحين أبها العائد
من جمر السنين

من منابت الشوق وصدق الحنين نحن
الآتين بعدك

لن نغفرك جرمك لماذا أحرقت المراكب؟
سلم نفسك

إن الأبطال لا يهابون الموت إنهم
كالنخيل لا يموت إلا شامخ الرأس هذا
أيضا ما علمتنا يا حارق السفن

بدر: (وسط الجمهور في دور البراح)
يا شهداء العصر من رأى منكم رجلا
غريبا في أحد أركان المدينة اسمه طارق
الذي كان.. رجلا عائدا إلينا من الأزمان
الأخرى، تسكن عينيهِ زرقة الماء
والسماء.. يسكن صدره هدير الرعد
والبحر.. على وجهه آثار شمس وغبار،

يتبادر إلى الذهن من خلال مظهره الخارجي إنه أول من فتح أمامنا باب الهجرة نحو الضفة الأخرى... وبذلك كان أول من أغرانا بالرحيل وحبب إلينا المغامرة وهو القائل في خطبته المشهورة.. واعلموا أنكم إن صبرتم على الأشق قليلا استمتعتم بالأرفه الألد طويلا، كما وعدنا بأن خيرات الجزيرة ستكون لنا، وحينما صعب العيش ونزلنا البحر تخلى عنا لأنه كان رجلا أنانيا، لا يعبأ إلا بنفسه، لا يهتم أن نصل أو لا نصل، إنما همه الوحيد أن يدخل التاريخ فاتحا كبيرا.. والرأي السديد لحكمتمكم الموقرة (كلام خافت بين المرأة ومساعدتها)

المرأة: (تضرب على الطاولة) سكوت.. فليتقدم المشتكي الثاني.
الرابع من المجموعة:

شكرا سيدي القاضي.. أريد فقط أن أطرح سؤالاً على المتهم، لماذا أحرق السفن؟ ما الفائدة من كل ذلك؟ هل أترك جسامه التصرف حينما يعتمد قائد ما إلى إتلاف عتاد الدولة أثناء الحرب عمدا.. أنا أعرف أن البت في هذا الأمر ليس من اختصاص هذه المحكمة... ولكنني سقته لتأكيد ما قاله، زميلي السابق من أن الرجل لا يعبأ إلا بنفسه.. لقد أحرق السفن من أجل شيئين لا ثالث لهما لكي يبقى هناك طيلة حياته بدعوى انعدام وسائل النقل، والثاني ألا تعود تلك المراكب لتحملنا على اعتبار أنها مراكب الهجرة الوحيدة القادرة على تخطي عتبات الموت.. شكرا

(المرأة تتشاور مع مساعدتها)

المرأة: وأنت ماذا تريد أن تقوله يا طارق.

طارق: لا شيء أبدا

المرأة: (بعد المشاورة) حكمت المحكمة حضوريا على المتهم طارق بن زياد المعروف بقاتح الأندلس بنفيه من التاريخ بصفة نهائية (تقوم)

الجميع: فليخرج من التاريخ.. طارق يخرج من التاريخ

بدر: محكمة.. وقوف (يقف الجميع).. يعود المشهد إلى حالته السابقة.

طارق: أي زمن هذا الذي أجبرت على أن أعود إليه؟ أتمسح البطولات والفضائل إلى هذا الحد؟!.. آه إنني أشعر بجوع شديد.. ببرد شديد.. في كل الزوايا تطاردني صرخات الاحتياج والاحتجاج.. تحاصرني دموع الصغار.. الفقروالبؤس والتعاسة وضياع الإنسان.. تطوقني الجراح المظلة من الأحداق.. الحزن البارد المعربد على الشفاه، وأنا.. أنا كلب منبوذ على أبواب المستشفيات ومكاتب التشغيل.. انتظريا طارق.. وانتظر.. ثم انتظر وانتظر، تتلاحق الأزمان وأنا لازلت عند الأبواب أنتظر الذي يأتي ولا يأتي.. ما أتعسك وأتعس حظك.. حياتك وزمنك يا طارق العصر.. أيها النفي من حساب الزمن المسجون من غير حكم في قفص الانتظار - (ينزل إلى الجمهور بينما تلاحقه المجموعة بأصواتها)

المجموعة: مسكين طارق العصر يصارع الذل، يصارع القهر يصارع الظلم يصارع الفقر منبوذ على كل الأبواب مطارد من كل النعم مسكين طارق العصر (مقاطعا) اسكتوا جميعا

(يسكتون) حاولوا أن تنصتوا ولو لمرة واحدة في حياتكم (ينصتون في الاتجاه الذي يشير إليه) ألا تسمعون.. إنها مواويل البشارة القادمة.. قولوا ألا

إعصار هادر.. صمت يوحى بالحزن.. كل الممثلين يتحركون على خشبة المسرح في شكل تقاطعي بخطوات وثيدة ورؤوس مطأطأة باستثناء الخادم (بدر) الذي يجلس في مقدمة الركح).

الجميع: أيها الهاربون من أجل الخبز من وجه التعاسة والظلم من وجه البطالة، من أجل الحلم مراكبكم لم تكن للفتح إنما للموت رحماك يا وطننا ضاق ببنيه

بدر: أيها السادة تلکم كانت حكاية طارق، وكل طارق رحل من أجل الأمل ولم يعد.. تغذت الأسماك وطيور البراري من لحمه وعيونه.. أسألكم سؤالاً هادئاً وبسيطاً من يستطيع أن يعيد طارقاً إلى أمه...؟

إلى أرضه...

..زوجته وأولاده... من....؟

المجموعة: هجرتنا الأعراس والأعياد وبتنا نعانى ليالي الشتاء ليالي العراء وقسوة الجوع والكبرياء وبتنا نحلم.. ثم نحلم بإصباح الدفء والأمطار ومواسم للزرع والأقمار ستحضر يوماً على مناجل الصغار

واحد: أيها الناس

المجموعة: من غيب طارقاً فينا؟

واحد: أيها الناس

المجموعة: من المسؤول عن حالنا؟

عن رحيلنا وضياعنا؟

عن موتنا؟

واحد: أيها الناس

المجموعة: من يعيد طارقاً إلينا؟

فليسأل كل واحد نفسه

فيسأل الكل الذي حوله

من

من.... من

من من من؟

تسمعون (صوت البحر من جديد) إنه البحر.. إنه الموج.. الاستحمام الأكبر.. الضفة الأخرى تنادينني.. تفتح ذراعيها للعناق (ينزل إلى الجمهور وهو يمثل حركة التجديف.. هذه مراكبي الجديدة.. سأحمل كل الطيبين البسطاء فأنا لازلت أتذكر المسالك وأعرف من أين يؤكل الموج العاتي.. هذه مراكبي إنها جاهزة للإبحار.. ورائي يا جحافل البطالة أيها الهاربون من ظلم ذوي القربى الباحثون عن طعامهم وكسائهم.. عن أمنهم ودفئهم.. يا خادمي، الحق بي يا خادمي لقد أبحرت.. (صوت الإبحار)

بدر: لا يا سيدي، لا تغامر هذا زمن آخر..

طارق: كل الأزمان لها بطولاتها.. احرس الأولاد.. احرس الأم والزوجة.. سأعود بعد حين لأحملهم من جديد.. وداعاً الآن.. وداعاً.

بدر: (وهو يشيعه من بعيد الموسيقى هنا يجب أن تقرب مشد الإبحار) وداعاً أيها المسكون بالبحر والشمس (للجمهور) انظروا إنهم يعانقون الأفق.. بقواربهم الصغيرة يصارعون الموج.. يدرسون المحن والعواصف.. تحمل اللحظة يا طارق.. تحملوا جميعاً.. إنهم يعاندون.. يكسرون جدران الأمواج التي لا ترحم يتجهون في إصرار نحو المغيب، بمجاديفهم يستأصلون الموج العاتي من جذوره.. أصبروا.. عانوا.. فالطيور المعلقة عن الضفة الأخرى قادمة نحوكم بكل بشارات الخلاص.. انتظروا يا طارق.... انظروا جميعاً.... احترسوا من كل خافرات السواحل المنصوبة على أبواب الرزق.. ما أبرعك وأنت تراوغ الإعصار، تقتحم الإعصار.. (يسمع دوي